

An Advanced Reader
in Chinese Art History

International Studies, East Asian Language Texts, No. 2
Center for East Asian Studies
The University of Kansas

PRICE \$2.00 Available From
LIBRARY SALES SECTION (EXCHANGE AND GIFTS DEPT.)
UNIVERSITY OF KANSAS LIBRARIES LAWRENCE, KANSAS 66045

An Advanced Reader in Chinese Art History

Edited by Wallace Johnson

International Studies, East Asian Language Texts, No. 2

Center for East Asian Studies

The University of Kansas

The research represented herein was performed pursuant to a contract with the U.S. Department of Health, Education, and Welfare, Office of Education, under the provisions of Title VI, Section 602, N. D. E. A. as amended.

U.S. DEPARTMENT OF HEALTH, EDUCATION, AND WELFARE

Office of Education

Preface

My experience in teaching the Chinese language has led me to feel the need for a textbook which would prepare the student to read books and articles in Chinese independently; that is to say, a textbook that would enable the student to go beyond simplified material glossed in English and to escape dependence on Chinese-English dictionaries. Such a book has to overcome two principal obstacles. The student must become familiar with the different prose styles used by modern Chinese writers, and he must likewise become accustomed to definitions given in Chinese--an essential if he is to use dictionaries written in the Chinese language.

Many persons have had a share in compiling this book. But the main work was done by Susan Tai who picked out the new vocabulary and wrote the definitions and Stella Ting who did the typing.

WALLACE JOHNSON

Project Director

Preface to the Revised Edition

The digital archive of Dr. Johnson's first edition *An Advanced Reader in Chinese Art History* (1978) has been made available in the [KU Scholar Works](#) digital repository since 2006. However, the non-text, scanned image format did not allow any language text to be searched, and conversion to a text format was desirable. Professor Johnson unexpectedly passed away in October 2007 after suffering a heart attack during his tenure in the Department of East Asian Languages and Cultures at the University of Kansas since 1965.

The Center for East Asian Studies suggested the revision of Johnson's various Chinese readers for today's language students, since his works were well used by many countries after appearing online in 2006. The revised edition was typed in Microsoft Word with Unicode font to guarantee a searchable full-text format. Professor Amy McNair selected two additional articles which are included in this new edition. Chinese language teaching assistants in the EALC department and graduate student Ji Hong selected vocabulary for the glossaries. Previous Zuyin (注音) phonetic markers were updated to Hanyu Pinyin (漢語拼音) with tone markers. Some missing Chinese characters in the first edition, due to limitation of character type font on the Chinese typewriter, were added and typos were corrected. Endnotes were changed to footnotes for easy reading. Lessons with mixed traditional and simplified characters were changed to use either traditional or simplified characters throughout.

In this undertaking I have been very fortunate to have the counsel and assistance from Brian Rosenblum, Scholarly Digital Initiatives Librarian, of the University of Kansas Libraries Digital Initiatives and Scholar Services. I am extremely grateful to my graduate student assistant, Ying-Chih Chang, who typed the entire text and provided valuable input for the revision project. She put in extra hours to meet the deadline and had done all work with enthusiasm, carefulness and a cheerful attitude. Graduate student Lei Guo and student assistant Xin Lu Chan proofread the entire text. It is a great pleasure to work with these students.

The revision is to commemorate the late Dr. Wallace Johnson, his devotion to teaching and research in China legal history and his widely known pursuit of computerized Chinese text since the early 1980s. It is also to commemorate the first Wallace Johnson Memorial Lecture on April 17, 2009.

Vickie Fu Doll
Chinese Studies Librarian
East Asian Library
University of Kansas
April 15, 2009

Introduction

This book offers three main features. It contains a graded selection of writings by some of the most important modern Chinese writers. Secondly, all new words and phrases encountered in the lessons are defined in Chinese, so that the reader becomes accustomed to the use of dictionaries written in the Chinese language. Lastly, a series of questions is appended to each lesson, which it is hoped will lead the student to use his knowledge of Chinese to discuss the leading points presented in the lessons.

All the lessons are written in modern Chinese, but they present several prose styles of differing complexity. The first lesson in each of the four groups is written in a relatively simple style which closely resembles that of the spoken language. Then follow two lessons in ascending order of difficulty which use the somewhat more complex grammatical constructions most often found in modern historical writing. The last lesson in each group confronts the student with a complicated style which approaches that of classical Chinese in difficulty but which is still favored by some scholars. Thus in each group of lessons the student progresses from the easiest to the most difficult level of modern historical writings. Each lesson has five parts: a short biography of the author, a précis of the lesson, the lesson itself, a glossary of unknown words and phrases, and questions about the lesson. The text of each lesson is approximately ten pages long. No changes in either vocabulary or grammar have been made to reduce the difficulty for the reader. Explanation of the grammatical problems encountered in the lessons is left to the individual teacher, but it is hoped that such explanations will be given in Chinese so far as possible. English is used in this reader only for certain proper nouns which could not otherwise be understood. The glossaries for the lessons assume that the student knows the approximately 1,200 single characters and 7,000 compounds introduced in the series of texts authored by John DeFrancis and published by Yale University Press¹. This basic Chinese vocabulary is used to define the new words and phrases contained in the present reader. The biographies, précis, through the DeFrancis series.

Vocabulary items are defined in the glossaries only on first occurrence, but there is also a complete index in the back of the reader. Since the level of prose given in this reader is that normally used by scholars, it is recommended that the student master the vocabulary of the lessons. Of course, many specialized words and proper nouns may be ignored, but the proper way to learn vocabulary is through its occurrence in a variety of contexts rather than through memorization in isolation.

¹ This basic group of characters and phrases has probably been learned by anyone who has used a comparable series of textbooks. But students who have used other textbooks might find the Index Volume of the DeFrancis series helpful.

The forms of definition and the guide to pronunciations used in this reader are those of the Gwoyeu tsysrdean (Shanghai: Commercial Press, 1937); a table of the syllabary with the English equivalents is included in the present volume. This is the best dictionary of modern Chinese currently available, and the first that a student should learn to use. A valuable introduction to its use is Grace Wan's *A Guide to the Gwoyeu tsysrdean* (Taipei: Ch'eng-wen Book Co., 1971).

Some of the lessons use simplified characters. The standard forms of these characters are given in the glossary as well as in a list at the back of the book. The lessons also unavoidably contain quotations written in classical Chinese. The vocabulary of these quotations is given in modern Chinese and where necessary the whole quotation is paraphrased in modern Chinese.

Within the limits of selection this reader tries to present a wide range of viewpoints. Having reached this level of reading and discussing mature work written in the Chinese language the student can justifiably feel that his many hours of study have proved worthwhile.

TABLE OF CONTENTS

顧愷之的繪畫及其藝術理論.....	馬國權	1
試論古代花鳥畫的源流及發展.....	鄭 為	15
關於院體畫和文人畫之史的考察.....	滕 固	37
李成略傳.....	何惠鑑	60
從幾件文物館藏品管窺伊秉綬之師承及影響.....	何碧琪	75
伊阙佛龕之碑和潛溪寺、賓阳洞.....	張若愚	90

第一課 顧愷之的繪畫及其藝術理論

馬國權

作者小傳

馬國權，廣東省廣州市中山大學教授。

本課簡介

本篇取自《中國古代十大畫家》一書，全書包括十篇文章，分別論介十位名畫家。

本篇專論顧愷之，共分三部份。第一部份論其生平，及歷代諸家對他的評說。第二部份簡述顧氏傳世的作品，包括現存的宋代摹本。第三部份為畫論研究，討論顧愷之在畫論方面的重要主張。通過這些研討，達到對顧愷之其人其藝的了解。

顧愷¹，字長康，小名虎頭，晉陵²無錫³人。據一般的考定⁴，他生於東晉⁵成帝⁶咸康⁷七年（公元三四一年），死於東晉安帝⁸元興⁹元年¹⁰（公元四〇二年）。（另有兩說：其一是生於三四六年，卒於四〇七年；其二是生於三四四年，卒於四〇五年。）今年（一九六一年），剛好是他誕生一千六百二十周年的紀念。愷之在青年時代就顯露了他的藝術天才，二十歲光景，在當時著名的瓦棺寺¹¹繪製維摩詰¹²像，就轟動¹³一時，畫名大著，並為該寺¹⁴募¹⁵了上百萬的「布施¹⁶」。後來，他曾經當過參軍¹⁷、散騎常侍¹⁸等官職，但他的表現，主要還是在文學藝術方面。他最擅長的是繪畫，而詩文的創作，也有他超卓¹⁹的才能。他的詩，鍾嶸²⁰在《詩品²¹》裏曾給予²²「氣調警拔²³」的讚譽²⁴。他的《箴賦

¹ 顧愷之（gù kǎi zhī）約公元 341 -402，晉朝畫家。字長康，小名虎兒，江蘇省無錫人。善畫人物。

² 晉陵（jìn líng）地名，指今江蘇省鎮江縣東南，包括無錫縣。

³ 無錫（wú xī）地名，位於江蘇省，長江以南。

⁴ 考定（kǎo dìng）研究而得的結論。

⁵ 東晉（dōng jìn）朝代名，公元 317-420。

⁶ 成帝（chéng dì）東晉皇帝名，在位期為公元 326-342。

⁷ 咸康（xián kāng）晉成帝年號，公元 335-342。

⁸ 安帝（ān dì）東晉皇帝名，在位期為公元 397-418。

⁹ 元興（yuán xīng）東晉安帝年號。公元 402-404。

¹⁰ 元年（yuán nián）開國或建號的第一年。

¹¹ 瓦棺寺（wǎ guān sì）寺名，晉武帝時建，位於金陵，原名為瓦棺閣，高三十五丈。

¹² 維摩詰（wéi mó jí）（Vimalakṛti）見《維摩詰經》，為佛在世時之大居士，以善辯名。

¹³ 轟（hōng）東西破裂時的巨大聲響。

轟動（hōng dòng）引起許多人注意。

¹⁴ 該（gāi）那個。

該寺（gāi sì）指瓦棺寺。

¹⁵ 募（mù）招集，徵求。

¹⁶ 布施（bù shī）把東西施捨給人。見《維摩經》。

¹⁷ 參軍（cān jūn）舊官名，參與軍事計畫之官，即今之參謀。

¹⁸ 散騎常侍（sàn qí cháng shì）舊官名，主管奏事。

¹⁹ 超卓（chāo zhuó）特別高超的，與眾不同的。

²⁰ 鍾嶸（zhōng róng）人名，公元 480-552。南朝梁人，著有《詩品》。

²¹ 詩品（shī pǐn）書名，鍾嶸撰，品評自漢及魏晉以來至六朝梁朝諸詩人的作品，共一百三人，分上中下三品，為中國最早的有系統的詩論集。

²² 予（yǔ）同「與」。

²⁵》，自以為也可以跟嵇康²⁶的《琴賦》相媲美²⁷。其他像描繪會稽²⁸山水之勝²⁹的「千巖競秀³⁰，萬壑爭流³¹」等的千載傳誦³²的佳句³³，都可以看出他在文學方面的才華³⁴。正因為他在文學方面具有深厚的修養，因此他的繪畫詩情畫意³⁵處理得非常融洽。像「洛神賦³⁶圖卷」，它是忠實於原詩的精神的，但絕不是原詩的圖解³⁷，而是藝術形象³⁸的再創造。愷之所以成為一代宗師³⁹，主要原因之一，是把剛剛脫離了建築和其他工藝而獨立開來的繪畫藝術提高到一個新的高度。他既繼承了工匠畫⁴⁰的優秀傳統，但又運思精微，

²³ 警拔 (jǐng bá) 精警超卓，與別不同。

²⁴ 讚譽 (zàn yù) 稱賞推崇。

²⁵ 箏 (zhēng) 中國樂器名，古時為十二弦，後改十三弦。

賦 (fù) 古代文體的一種，為有音樂性的散文，以鋪陳及形容事物為主。

箏賦 (zhēng fù) 顧愷所做的賦，主題為箏。

²⁶ 嵇康 (jī kāng) 人名，三國時魏人。博學多才，為「竹林七賢」之一。

²⁷ 媲美 (pì) 同「比」，媲美即比美。

²⁸ 會稽 (kuài jī) 地名，位於浙江省，今名紹興。

²⁹ 勝 (shèng) 幽美。

³⁰ 巖 (yán) 石頭很多的高山。

競 (jìng) 比賽。

千巖競秀 (qiān yán jìng xiù) 謂山峰一個比一個秀麗。

³¹ 萬壑爭流 (wàn hè zhēng liú) 表示山間飛瀑激流極多。

³² 誦 (sòng) 大聲的朗讀。

千載傳誦 (qiān zǎi chuán sòng) 千百年來不斷的被傳述。

³³ 佳句 (jiā jù) 美好的句子。

³⁴ 才華 (cái huá) 顯露出來的才能。

³⁵ 詩情畫意 (shī qíng huà yì) 像詩畫般美麗和諧的意境。

³⁶ 洛神賦 (luò shén fù) 魏曹植 (公元 192-232) 作。

洛神賦圖卷 (luò shén fù tú juàn) 顧愷之作，以《洛神賦》的故事為題材的畫卷。

³⁷ 圖解 (tú jiě) 用圖畫的方法來解釋事物。

³⁸ 形象 (xíng xiàng) 事物外表的形狀及樣子。

³⁹ 宗師 (zōng shī) 一派的首領，成就最大，為其他人學習的典範的人。

⁴⁰ 工匠 (gōng jiàng) 做手藝工作以維生的人。

工匠畫 (gōng jiàng huà) 指職業畫家的作品，其創作性多受買主的影響。

講求構思和神韻，劃時代的文人畫⁴¹，便是在愷之等手裡開創出來的。這是繪畫藝術的一次大革命。

顧愷之的繪畫，歷代都有很高的評價。在愷之生活的時代，謝安⁴²已有「顧長康⁴³畫，有蒼生⁴⁴以來所無」的讚歎。南齊的謝赫⁴⁵曾評說：「除體精微，筆無妄下；但迹不逮意⁴⁶，聲過其實⁴⁷。」肯定之外，也有微辭⁴⁸，並把他列在第三品第二人。有人曾經論證，謝赫的批評是跟他所處的時代有關的，因為那時文學上是盛行崇尚⁴⁹纖巧⁵⁰的齊梁體⁵¹，這很自然會影響到繪畫方面的看法，像顧愷之那樣的旨趣⁵²與之迥異⁵³的畫風⁵⁴不大得到歡迎，這是完全可以理解的。南陳⁵⁵的姚最⁵⁶，在《續畫品》中已為這個評價進行翻案。唐代的評論家，像張懷瓘⁵⁷、李嗣真⁵⁸、張彥遠⁵⁹等，也認為「謝氏⁶⁰黜⁶¹顧⁶²未為定

⁴¹ 文人畫 (wén rén huà) 學者文人為自娛而作的畫，與工匠畫成對比。

⁴² 謝安 (xiè ān) 人名，公元 320-385。晉朝名臣，字安石，博學，能書畫。淝水之戰時為征討大都督，有功，聞名於時。

⁴³ 顧長康 (gù cháng kāng) 即顧愷之。

⁴⁴ 蒼生 (cāng shēng) 指老百姓。

⁴⁵ 謝赫 (xiè hè) 人名，其活動期約在公元 500 時。南朝齊人。善畫人物，著《古畫品》二卷，論繪事六法及品評歷代畫家。

⁴⁶ 迹不逮意 (jì bù dài yì) 意思很高妙，但畫出來的作品不能很好地把意思表現出來。

⁴⁷ 聲過其實 (shēng guò qí shí) 名聲很大，超過了事實。

⁴⁸ 微辭 (wēi cí) 略帶不滿的言辭。

⁴⁹ 崇尚 (chóng shàng) 推揚，注重。

⁵⁰ 纖巧 (xiān qiǎo) 精細小巧。

⁵¹ 梁 (liáng) 朝代名，南北朝時南朝之一，公元 502-556。

齊梁體 (qí liáng tǐ) 南北朝時齊梁兩朝所流行的詩體，注重文字上的修飾華麗。

⁵² 旨趣 (zhǐ qù) 主要的意思或主題。

⁵³ 迥異 (jiǒng yì) 大不相同。

⁵⁴ 畫風 (huà fēng) 畫中表現的風格。

⁵⁵ 南陳 (nán chén) 南北朝時南朝之一。

⁵⁶ 姚最 (yáo zuì) 人名，活動期約在公元 550。南北朝時陳江蘇省吳興人，繼謝赫《古畫品錄》作《續畫品》

⁵⁷ 張懷瓘 (zhāng huái guàn) 唐朝人，約公元 725 時。工書法，著有《用筆十法》等書。

⁵⁸ 李嗣真 (lǐ sì zhēn) 唐朝人，活動期約在公元 690 時。著有《畫品錄》等書。

鑑」，當時前代繪畫存世尚多，評論家們經過比較和仔細研究，其議論自然是有根據的。
張懷瓘說：「顧公運思精微，襟靈⁶³莫測。……象人之美，張（僧繇）⁶⁴得其肉，陸（探微）⁶⁵得其骨，顧得其神。神妙亡方⁶⁶，以顧為最。」李嗣真說：「顧生天才傑出，獨立亡偶⁶⁷。思侔造化⁶⁸，得妙物於神會⁶⁹，足使陸生（探微）失步，荀侯（勗）⁷⁰絕倒。」張彥遠則說他：「撰寫形勢，莫不妙絕。」善於掌握人物的特點和性格，這確實是顧愷之人物畫的特色。所謂「遍觀眾畫，唯顧生畫古賢⁷¹得其妙理，對之令人終日不倦。」無疑，這些品評並不是偶然的。根據敘說，愷之在瓦棺寺繪製的維摩詰像之所以被認為「光照一寺」、轟動了京師上下，這是因為深刻地表現了維摩詰「清羸⁷²示病」的容貌，和病中與文殊師利⁷³進行辯論時的「隱几忘言⁷⁴」的神態。無怪四百年後，杜甫見到這個畫稿，也

⁵⁹ 張彥遠（zhāng yàn yuǎn）唐朝人，活動期約在公元 847 時。博學，工文辭，善書畫，著有《歷代名畫記》。

⁶⁰ 謝氏（xiè shì）指謝赫。

⁶¹ 黜（chù）排斥、拒絕。

⁶² 顧（gù）指顧愷之。

⁶³ 襟靈（jīn líng）內心的構思。

⁶⁴ 張僧繇（zhāng sēng yáo）公元 500-550 時活躍於梁朝，為當時名畫家，善山水及佛像。

⁶⁵ 陸探微（lù tàn wēi）南北朝時宋畫家，活動期為公元 465 左右，善山水、人物、草木。

⁶⁶ 亡（wú）沒有。

神妙亡方（shén miào wú fāng）其精妙之處沒有可以相比的。

⁶⁷ 亡偶（wú ǒu）相配為「偶」，亡偶即無人可及。

⁶⁸ 侔（móu）相等。

思侔造化（sī móu zào huà）思想與大自然會合相通。

⁶⁹ 神會（shén huì）精神上的交通與了解。

⁷⁰ 荀侯（xún hóu）名勗，南北朝時晉人，活動期約在公元 289 時。字公曾，博學多才，善畫人物。

⁷¹ 古賢（gǔ xián）古時有學問及德行的人。

⁷² 羸（léi）瘦弱。

清羸（qīng léi）清瘦病弱的樣子。

⁷³ 文殊師利（wén shū shī lì）菩薩名，簡稱文殊，常侍釋迦如來之左，而司智慧。

⁷⁴ 隱（yǐn）倚靠著。

几（jǐ）有扶手的坐具。

隱几忘言（yǐn jǐ wàng yán）坐著不言語。

寫下「虎頭金粟影⁷⁵（維摩詰號金粟如來），神妙獨難忘」的讚美的詩句了。當然，顧愷之的作品並不是無疵⁷⁶可指的，以思想內容來說，就多數是為封建貴族服務；張懷瓘所說的「不可以圖畫間求」，說明在畫面上也有可以商榷⁷⁷的地方。但作為一個承先啟後的偉大的藝術家，他的「筆路藍縷⁷⁸，以啟山林」的業績、嚴肅認真的創作態度，和在畫迹、畫論中所含孕著的深邃⁷⁹的學問，無疑是值得我們重視的。

顧愷之是一位全面發展的畫家。他的畫題，最多的是人物，但也有禽鳥、獸類和山水。據唐張彥遠《歷代名畫記⁸⁰》的記載，愷之的作品，在當時還有三四十種的留傳。宋、元以後，留下來的作品就愈來愈少了。清初卞永譽⁸¹著《式古堂書畫彙考》，共著錄了五種。現在，流傳有緒⁸²的顧氏作品，只有「洛神賦圖」、「女史箴圖⁸³」、「琴賦圖」（斲琴圖）和「列女⁸⁴仁智圖」四種。「斲琴圖」畫的是嵇康《琴賦》中的東西，宋代的《宣和畫譜》已有著錄，可惜殘缺較多，現只賸下製琴一段。「列女仁智圖」風格比較特別，可能是齊梁時代畫迹的摹本⁸⁵。能夠作為顧愷之代表作品的，只有「洛神賦圖」和

⁷⁵ 金粟（jīn sù）金粟如來，維摩詰的別號。

虎頭金粟影（hǔ tóu jīn sù yǐng）顧虎頭所畫的維摩詰影像。

⁷⁶ 疵（cǐ）毛病，過失。

⁷⁷ 商榷（shāng què）商量討論。

⁷⁸ 筆（bì）荊草。筆路是荊草紮成的車子。

藍縷（lán lǚ）破舊的衣服。

筆路藍縷（bì lù lán lǚ）表示始創事業時之困難。

⁷⁹ 深邃（shēn suì）深遠，深奧。

⁸⁰ 歷代名畫記（lì dài míng huà jì）書名，唐張彥遠撰，內容有畫理，畫評及歷代畫家略傳。

⁸¹ 卞永譽（biàn yǒng yù）清初鑑賞家，字令之，號仙客，工書畫。著有《式古堂書畫彙考》，著錄其收藏或所見之書畫。

⁸² 流傳有緒（liú chuán yǒu xù）由古代流傳下來而有記錄可查的。

⁸³ 箴（zhēn）規勸。

女史箴圖（nǚ shǐ zhēn tú）顧愷之所作的畫之一，以規勸女子守德為題材，取材自張華《女史箴》。

⁸⁴ 列女（liè nǚ）同「烈女」，剛正有節操的女子。

⁸⁵ 摹本（mó běn）摹仿他人作品的字畫。

「女史箴圖」兩個圖卷。在早期繪畫資料不多的今天，這些名迹，實在是一份難能可貴的藝林⁸⁶瑰寶⁸⁷。

「洛神賦圖」是以魏詩人曹植⁸⁸的《洛神賦》洛水⁸⁹遇宓妃⁹⁰的故事為題材的。現在所存的四本都是宋摹本。故宮博物院⁹¹藏的是乾隆⁹²所題的「第一本」，為北宋初期所摹，作風嚴謹⁹³古樸。遼寧省⁹⁴博物館所藏是「第二本」，藝術比較生動，但受摹寫者時代的影響也較多。之外，故宮博物院還藏有南宋的摹本。美國佛里爾美術館⁹⁵也奪得其一。這些雖是宋摹，但都保留了晉人繪畫的精神風貌，用它們來研究顧愷之，可靠性還是很大的。

在「洛神賦圖」中，顧愷之以生動的形象，把詩人在詩篇中的幻境巧妙地體現了出來，成功地開創了詩畫結合的先例。畫面從曹植初見洛神（宓妃）起，便開展了一幅哀怨纏綿⁹⁶的畫面。畫家通過精神面貌和感情的刻劃，女神含情脈脈⁹⁷、顧盼回眸⁹⁸，和心坎⁹⁹

⁸⁶ 藝林（yì lín）藝術界。

⁸⁷ 瑰（guī）奇異可貴。

瑰寶（guī bǎo）奇異珍貴的寶物。

⁸⁸ 曹植（cáo zhí）公元 192-232，三國時曹操之子，魏文帝之弟。富文才，尤長於詩賦，為《洛神賦》之作者。

⁸⁹ 洛水（luò shuǐ）河名，源出陝西，東南支流入渭水，東北經洛陽流入黃河。

⁹⁰ 妃（fēi）皇帝的妾。

宓妃（fú fēi）人名，伏羲氏女，相傳溺死於洛水，遂為洛神。

⁹¹ 故宮（gù gōng）清朝的宮廷，在北京紫禁城內。

故宮博物院（gù gōng bó wù yuàn）中華民國成立後，把清宮改設為博物院。現在的故宮博物院有二：一在北京故宮原址，一在台北。

⁹² 乾隆（qián lóng）清高宗年號，在位期為 1736-1795。

⁹³ 嚴謹（yán jǐn）嚴守一定的法度。

⁹⁴ 遼寧省（liáo níng shěng）省名，在中國東北。

⁹⁵ 佛里爾美術館（fó lǐ ěr měi shù guǎn）Freer Gallery, Washington D.C.

⁹⁶ 纏綿（chán mián）情意相連不斷。

⁹⁷ 脈（mò）連續不斷之意。

含情脈脈（hán qíng mò mò）不斷用眼睛表露情意。

⁹⁸ 顧（gù）回頭看

眸（móu）眼珠。

裏的無限情意，已在眉間心目¹⁰⁰表露無遺。在侍者簇擁¹⁰¹下的曹植，驟¹⁰²見這位婀娜¹⁰³嫵雅的女子，忽的凝視遐想¹⁰⁴，神魂飄蕩¹⁰⁵，一忘而知，他是給愛神¹⁰⁶征服了。隨著詩意的發展，畫家也作了富有感情的描畫。最後，洛神是坐著雲車凌¹⁰⁷空而去了，曹植雖然想跟上去，但人神殊道，終究¹⁰⁸是不可能了。在圖卷的末端，畫家還細緻地描繪了曹植坐在洛水岸邊徹夜¹⁰⁹佇候¹¹⁰意中人¹¹¹而不可得，和在回車途中，一路回頭悵望¹¹²那種懊喪和留戀的神態。由於作者善於揭露¹¹³人物的內心世界，因此畫卷自始至終都是動人的。通過具體的形象藝術，在封建勢力壓迫與禮教束縛下的男女遭到壓抑和痛苦的事實，得到了很好的揭發與控訴。

「女史箴圖」是根據西晉¹¹⁴張華¹¹⁵的《女史箴》一文而作圖畫。古本原藏清宮內府¹¹⁶，從米芾《畫史》開始，各時代的許多鑒賞家都認為是顧愷之的原作。但更多的人則根

顧覲回眸 (gù miǎn huí móu) 回頭看的意思。

⁹⁹ 坎 (kǎn) 低下的地方。

心坎 (xīn kǎn) 心之深處。

¹⁰⁰ 眉間心目 (méi jiān xīn mù) 指眉目中流露出的神情。

¹⁰¹ 簇擁 (cù yǒng) 被一群人圍著。

簇 (cù) 聚集。

¹⁰² 驟 (zòu) 突然。

¹⁰³ 婀娜 (ē nuó) 女子柔弱美麗的體態。

¹⁰⁴ 遐想 (xiá xiǎng) 想得很遠。

¹⁰⁵ 神魂飄蕩 (shén hún piāo dàng) 精神被對方緊緊吸引了，顯得心神不定的樣子。

¹⁰⁶ 愛神 (ài shén) 指希臘神話中的愛情之神。

¹⁰⁷ 凌 (líng) 升高。

¹⁰⁸ 終究 (zhōng jiū) 到底還是，畢竟。

¹⁰⁹ 徹夜 (chè yè) 整個夜晚。

¹¹⁰ 佇候 (zhù hòu) 站著等候。

¹¹¹ 意中人 (yì zhōng rén) 心中喜愛的人。

¹¹² 悵 (chàng) 失意。

悵望 (chàng wàng) 懷著失意的心情等待守望。

¹¹³ 揭露 (jiē lòu) 把事情真相表露出來。

¹¹⁴ 西晉 (xī jìn) 朝代名，公元 265-316。

¹¹⁵ 張華 (zhāng huá) 公元 232-300。晉時河北人，學業優博，後為趙王倫所害，著有《博物志》。

¹¹⁶ 內府 (nèi fǔ) 指皇宮之內。

據所錄《女史箴》原文的書法跟唐初虞世南¹¹⁷、褚遂良¹¹⁸的一系很接近，定作唐初摹本。不管怎樣，在傳世號稱顧氏的作品中，它最能代表愷之的風格和特點，則是毫無疑問的。原卷有十一圖，前兩圖因殘缺太甚已被割去。這一作品，歷代評論家都認為畫品高古端麗，筆彩生動，氣韻絕倫。此畫現藏倫敦大英博物院。故宮博物院現在還藏有一個完整無缺的本子，那是南宋人所臨摹的。

「女史箴圖」用書畫相間的橫卷形式出現，像這樣連環插圖¹¹⁹的書本，它應該是這一藝術品類的最早的作品之一。《女史箴》是教育宮廷婦女的一篇封建道德的箴規¹²⁰，是完全為維護封建權力而虐待女性的一種說教。「女史箴圖」雖然是據文而作，但在客觀上，它卻真實地描繪了古代宮廷婦女在封建壓迫與禮教束縛下的實際生活，是一部傑出的反映現實的藝術作品。在「人咸知修其容¹²¹，莫知飾其性¹²²；性之弗飾，或愆禮正¹²³，斧¹²⁴之藻¹²⁵之，克念作聖¹²⁶」一圖中。原本本來是就專愛打扮容貌而不講求德性修養的人而說的，而在顧愷之的筆下，則成了一幅生動真實的風俗畫——臨鏡理妝¹²⁷圖。我們要考索¹²⁸四世紀左右貴族婦女們的服裝佩飾¹²⁹和身姿儀態，這便成了極可寶貴的參考資

¹¹⁷ 虞世南 (yú shì nán) 公元 558-638。唐浙江餘姚人，博學精思，尤工書法，為中國著名書法家。

¹¹⁸ 褚遂良 (chǔ suì liáng) 公元 596-658。唐浙江錢塘人，學問優博，工書法，為名書法家。

¹¹⁹ 連環 (lián huán) 連續不斷，像連扣著的圓環。

連環插圖 (lián huán chā tú) 用連續的圖畫來敘述故事。

¹²⁰ 箴規 (zhēn guī) 規勸。

¹²¹ 咸 (xián) 都，皆。

人咸知修其容 (rén xián zhī xiū qí róng) 人人都知道修飾自己的容貌。

¹²² 莫知飾其性 (mò zhī shì qí xìng) 卻不懂得要修養性情。

¹²³ 愆 (qiān) 過失，錯過。

愆體正 (qiān tǐ zhèng) 不合禮法。

¹²⁴ 斧 (fǔ) 修改。

¹²⁵ 藻 (zǎo) 品評。

¹²⁶ 克念作聖 (kè niàn zuò shèng) 克服錯失，修養心志而為聖人。

¹²⁷ 妝 (zhuāng) 修飾外表。

¹²⁸ 考索 (kǎo suǒ) 追查，研究。

¹²⁹ 佩飾 (pèi shì) 掛在身上的裝飾品。

料。其他像描馮婕妤¹³⁰挺身擋熊等故事，構想精深，筆意緊勁，確具不凡的功力。可見「女史箴圖」的經營，決不是簡單的現實反映，而是通過「以形寫神」、「遷想妙得¹³¹」的。至於線描之如「春蠶吐絲¹³²」，或「春雲浮空，流水行地」，恰如其分地表現了物象的質感¹³³，則是有目可以共覩¹³⁴的。

顧愷之不僅以精湛的技法豐富和提高了中國的繪畫藝術，同時還給後代留下了不朽¹³⁵的現實主義的畫學著作。在現在保留下來的收在《歷代名畫記》裏共約一千六百字左右的三篇論著¹³⁶，這是中國古典畫論的最早的作品。在《論畫》裏，愷之對繪畫藝術的審美觀點¹³⁷作了許多精闢¹³⁸的論斷¹³⁹；在《魏晉勝流¹⁴⁰畫贊》中，則具體地介紹了他自己摹寫古人肖像的經驗和要訣¹⁴¹；《畫雲臺山¹⁴²記》，那是作者在繪畫這座離塵絕俗¹⁴³的仙山之前所設計的一個精密的方案¹⁴⁴。這裏邊，有繼承和發展前人的地方，而最可寶貴的，是他提出了一系列新的繪畫理論的體系。

顧愷之在繪畫理論方面重要的主張，大致說來，有這麼三方面：

¹³⁰ 婕妤 (jié yú) 古時女官名。

馮婕妤 (féng jié yú) 漢元帝時妃，帝遊御園，有巨熊逸出籠外，左右隨從皆各自逃生，獨馮婕妤以身護帝，見《漢書》列傳第九十七。

¹³¹ 遷想妙得 (qiān xiǎng miào dé) 通過豐富的想像而巧妙地得其形象。

¹³² 春蠶吐絲，春雲浮空，流水行地 (chūn cán tǔ sī , chūn yún fú kōng , liú shuǐ xíng dì) 形容顧愷之描畫人物的筆法，有如春蠶吐出的絲一般細巧，如春天的浮雲般輕靈，又如地上流水般通暢。

¹³³ 質感 (zhì gǎn) 真實的、物質的感覺。

¹³⁴ 覩 (dǔ) 看見。

¹³⁵ 不朽 (bù xiǔ) 永不敗壞，永遠存在。

¹³⁶ 三篇論著 (sān piān lùn zhù) 指顧氏所作的《論畫》《魏晉勝流畫贊》《畫雲臺山記》。

¹³⁷ 審美觀點 (shěn měi guān diǎn) 對事物美醜辨別的主觀觀念。

¹³⁸ 精闢 (jīng pì) 精確的富有啟發性的。

¹³⁹ 論斷 (lùn duàn) 判斷性的結論。

¹⁴⁰ 勝流 (shèng liú) 名流。

¹⁴¹ 要訣 (yào jué) 主要的、有效的方法。

¹⁴² 雲臺山 (yún tái shān) 山名，在江蘇省丹徒縣西北。

¹⁴³ 塵俗 (chén sú) 俗世人間。

¹⁴⁴ 方案 (fāng àn) 辦事的方針。

(一) 主張繪畫藝術應該真實地反映現實。顧愷之曾說：「凡生人¹⁴⁵亡有手揖眼視¹⁴⁶而前亡所對者¹⁴⁷，以形寫神，而空其實對¹⁴⁸，荃生之用乖¹⁴⁹，傳神之趣失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。」所謂「實對」，就是一個「寫實」的過程。在顧愷之看來，脫離對象、無的¹⁵⁰放矢¹⁵¹的「空其實對」，這固然無法真實的再現生活；就是面對物象，缺乏準確的觀察，「對而不正」，對象的精神面貌也不可能生動的表現出來。因此，他對「覽之若面¹⁵²」的「漢本紀¹⁵³」的畫幅，和「如其人¹⁵⁴」的「嵇興」象的評論，是流露著讚美的情緒的。描繪人物的姿態、表情當然重要，但是人物的社會屬性、階級面貌也應該有鮮明的表現，顧愷之在「小列女」評說中所講的：「且尊卑貴賤之形，覺然易了¹⁵⁵，難可遠過之也。」就正是這個意思。

社會生活是這樣，對自然現象的刻劃也大抵¹⁵⁶如此。《畫雲臺山記》的「山有面，則背向有影。」「下為礪¹⁵⁷，景物皆倒作。」這種對自然界的明暗關係、投影關係的深入觀察，正好是真實地反映現實的基礎。這些議論，毫無疑問是跟他現實主義的藝術思想分不開的。

¹⁴⁵ 生人 (shēng rén) 生民，即人類。

¹⁴⁶ 手揖眼視 (shǒu yī yǎn shì) 兩手做著揖讓的禮節，眼望著某一地方。

¹⁴⁷ 而前亡所對者 (ér qián wú suǒ duì zhě) 而前面卻什麼也沒有。

¹⁴⁸ 實對 (shí duì) 面對的實物。

¹⁴⁹ 荃 (quán) 同「筌」，捕魚之竹器。

乖 (guāi) 違背。

荃生之用乖 (quán shēng zhī yòng guāi) 違背了圖畫作為捕捉生命真像、反映生命的功用。

¹⁵⁰ 的 (dì) 目的，箭靶。

¹⁵¹ 矢 (shǐ) 箭。

¹⁵² 覽之若面 (lǎn zhī ruò miàn) 看畫彷彿面對真人。

¹⁵³ 漢本紀 (hàn běn jì) 描寫漢代歷史故事的畫傳。

¹⁵⁴ 如其人 (rú qí rén) 就像真的是這個人。

¹⁵⁵ 覺然易了 (jué rán yì liǎo) 明白容易了解。

¹⁵⁶ 大抵 (dà dǐ) 大概。

¹⁵⁷ 礪 (jiàn) 同「澗」山谷中的流水。

(二)「以形寫神」、「遷想妙得」的「傳神」美學¹⁵⁸，這是顧愷之畫論中最傑出的部分。一件藝術品，僅具「形」似是不夠的，還需要把形象的內在生命——「神」很好地表現出來。顧愷之認為，「神」和「形」是辯證統一¹⁵⁹的，相互依存的。神是裏，形是表。「神」借適當準確的「形」來表現，而一定的「形」又寄寓於一定的「神」之中。他畫人像經過反覆¹⁶⁰琢磨¹⁶¹，甚至數年之後才點睛¹⁶²，為的就是把對象的「神」——內心世界刻劃得好。為了使畫家免於被表面現象所迷惑，簡單的「翻版¹⁶³」現實，而要更好地表達出對象的精神，他更提出了「遷想妙得」的主張。所謂「遷想」，就是叫畫家在觀察事物，思想感情相與聯繫、遐想時不要執著，要與之「神與物游」。而「妙得」，就是要巧妙地得其「神氣」。一個藝術家要創作一件成功的作品，他必需具有充沛¹⁶⁴的熱情，熟悉對象、深入對象的靈魂深處，加以提煉、集中。只有這樣，才能做到「思侔造化，得妙物於神會。」能夠繪畫出像「洛神賦圖」、「女史箴圖」這樣具有高度藝術性的不朽之作。

(三)技法應該服從於主題思想。顧愷之曾說過：「物宜利其筆，重宜陳其迹，各以全其想。」這就是說，筆墨技法和繪畫的一切形式因素都應該為圓滿表達作者的思想願望而服務。根據《畫雲臺山記》的記載，可以知道，作者所畫的並不是一幅簡單的風景寫生，而是要描寫畫家所嚮往的「淒愴澄清¹⁶⁵，神明之居」的超離塵世的仙境。不管是五彩

¹⁵⁸ 美學 (měi xué) 研究美的性質及其法則之學。

¹⁵⁹ 辯正統一 (biàn zhèng tǒng yī) 哲學名辭，謂事物有正、反、合三方面。此處謂形與神是兩個不同的東西，但又是調和的，互相依存的。

¹⁶⁰ 反覆 (fǎn fù) 重覆不斷之意。

¹⁶¹ 琢磨 (zhuó mó) 製玉器時的工作方法，借用為細心的研究。

¹⁶² 點睛 (diǎn jīng) 畫家作畫時以筆點畫眼目，稱為點睛。顧氏認為眼目最能傳神，故「點睛」是最重要及最後的一步。

¹⁶³ 翻版 (fān bǎn) 複製原版的東西。

¹⁶⁴ 充沛 (chōng pèi) 充盛。

¹⁶⁵ 淒愴澄清 (qì chuàng chéng qīng) 幽冷清寂的。

的「慶雲¹⁶⁶」，或紫硃¹⁶⁷各色的崖岸¹⁶⁸、峯巘，以及「側身大怖¹⁶⁹」「汗流失色」的弟子，其所以設計出這樣一個色彩絢爛，布局¹⁷⁰險絕的畫面，目的是為了表現他所追求的清虛超脫的理想境界。在顧愷之遺下的論畫文字中，對空間結構問題，色彩、構圖和筆墨問題，都做過精當的述說，從字裡行間可以看出，這些技法都是為緊扣主題、表現主題而說的。顧氏的這些表現，跟後世的某些一味陶醉¹⁷¹「筆墨」的畫家是大異其趣¹⁷²的。

顧愷之的繪畫和畫論，是我們民族藝術寶庫中的一份珍貴遺產。在唐以前名家畫迹幾不可尋，而早期的畫論也卷帙¹⁷³寥寥¹⁷⁴的今日，他的作品，自然是顯得更加可貴了。如何去蕪存菁¹⁷⁵，闡幽發微¹⁷⁶，把這位繪畫大師的藝術遺產繼承下來，這應該是我們的共同責任。

¹⁶⁶ 慶雲 (qìng yún) 五彩的雲，為吉祥之瑞。

¹⁶⁷ 硃 (zhū) 鮮紅色。

¹⁶⁸ 崖岸 (yá àn) 近水的山邊。

¹⁶⁹ 側身大怖 (cè shēn dà bù) 因身臨深淵，而縮著身子，深感害怕的表情。

¹⁷⁰ 布局 (bù jú) 結構，構圖。

¹⁷¹ 陶醉 (táo zuì) 迷醉，沉迷。

¹⁷² 大異其趣 (dà yì qí qù) 趣味大不相同。

¹⁷³ 帙 (zhì) 用布做的包書畫的套子，通常即作為書畫之稱。

¹⁷⁴ 寥寥 (liáo liáo) 稀少。

¹⁷⁵ 去蕪存菁 (qù wú cún jīng) 除去不純的雜物而保留其精華。

¹⁷⁶ 闡幽發微 (chǎn yōu fā wēi) 把不明顯的地方解釋顯露出來。

討論問題

1. 歷代評論家對顧愷之的藝術成就，有何評價？
2. 洛神賦圖所描寫的是什麼？
3. 女史箴圖是根據什麼寫成的？內容有什麼意思？
4. 顧愷之畫論的要點如何？

第二課 試論古代花鳥畫的源流及發展

鄭為

作者小傳

鄭為（鄭為），中國現代的美術史評論家，其生平不詳。

本課簡介

本篇取自鄭為在《文物》雜誌一九六三年第三期中發表的文章。全文共分三部分，討論中國古代花鳥畫的源流及其發展。第一部份「徐黃異體」，論及花鳥畫派系的由來，其源流可遠溯至五代。五代徐熙的「墨骨」與黃筌的「鉤勒填彩」創造了兩種花鳥畫的技法。第二部份，「院牆內外」簡述徐黃之後至清代間花鳥畫發展的曆史。其中對各派系的技法、風格及意圖都有系統化的陳述。第三部份「造化為師」討論中國畫家對自然的審美態度與創作思想方法上的聯系。本文只錄第一、二部。

去年，上海博物馆曾经将历年收藏的花鸟画¹举办²了一次规模较大的展览，展品自两宋³至清代鸦片战争⁴为止计一百四十余件。包括了各时期著名画家的代表作品，展示出中国花鸟画发展体系⁵的大致轮廓⁶。其中自然涉及到花鸟画的发展渊源⁷和传统特色等有关问题。作者就观感所及，试择要论之。

(一) 徐黄异体⁸

花鸟画派系的由来，溯源⁹当在五代¹⁰“徐黄异体”，所谓“黄家富贵，徐熙野逸¹¹”。现在，徐黄两家创始者¹²的作品，除黄筌有传世¹³的《珍禽图¹⁴》外，徐熙的真迹¹⁵尚付阙

¹ 花鸟画 (huā niǎo huà) 中國畫中以花鳥為題材的畫。

² 举办 (jǔ bàn) (舉辦)

³ 两宋 (liǎng sòng) 朝代名，即北宋 (960-1126) 及南宋 (1127-1279) 的合稱。北宋末年，金人入侵中國，佔領了北方，並擄去宋徽宗、欽宗。宋室南渡，高宗即位於建康，只保有長江以南的部份領土，史稱南宋，而把南渡前的宋代稱為北宋。

⁴ 鸦片战争 (yā piàn zhàn zhēng) 清朝道光二十年至二十二年 (1840-1842)，因英國人販賣鴉片給中國日漸增多，屢禁無效，欽差大臣林則徐至廣東，迫令英人交出鴉片二萬餘箱，火焚之。並驅英人出澳門，斷絕通商，遂引起戰爭。

⁵ 体系 (tǐ xì) (體系) 由多部份構成、有秩序有功能的系統。

⁶ 轮廓 (lún kuò) 邊沿，大概的外形。

⁷ 渊 (yuān) 水深的地方。

渊源 (yuān yuán) 事情的根本及來源。

⁸ 徐 (xú) 指五代南唐著名花鳥畫家徐熙。

黃 (huáng) 指五代前蜀著名花鳥畫家黃筌。

徐黄异体 (xú huáng yì tǐ) 謂徐熙和黃筌的畫風為不同的體系。

⁹ 溯 (sù) 追想，逆流而上。

溯源 (sù yuán) 探究事情的根源。

¹⁰ 五代 (wǔ dài) 時代名，中國歷史上介於唐朝與北宋之間的時代。(公元 909-960 年)

¹¹ 逸 (yì) 放脫，灑脫。

野逸 (yě yì) 豪放，不受限制。

¹² 创始者 (shǐ chuàng zhě) 領頭創造的第一人。

¹³ 传世 (chuán shì) 流傳下來，歷代為人所知道的。

¹⁴ 禽 (qín) 鳥類的總稱。

珍禽图 (zhēn qín tú) 畫名，珍貴稀有的鳥類為珍禽。

¹⁵ 迹 (jì) 痕跡。

真迹 (zhēn jì) 真正出於某畫家之手的作品。

如¹⁶，所以很难肯定两家风格¹⁷体制¹⁸的渊源究竟不同何在？从北宋人留传的记述和作品来看，显然徐黄两家在表现方法上存在着严格的区别。郭若虚¹⁹在《图画见闻志²⁰》里说：“黄家富贵，徐熙野逸。不惟各言其志，盖亦²¹耳目所习，得之于手而应于心也”。本来不同风格的形成，是与作家不同生活思想相关连的。但是在表现技法上徐、黄两家的不同究竟是什么？恐怕还不能用“设色²²”和“钩勒²³”作为区别的界限。理由是要五代宋初的花鸟画脱出“设色”和“钩勒”的表现形式，不免为时过早。如根据画史说徐熙“以墨定其枝叶蕊萼²⁴，而后傅之以色²⁵”，“根干节²⁶叶皆用浓墨粗笔，其间栉比²⁷略以青绿点拂²⁸”等一些宋

¹⁶ 阙 (què) 缺失。

尚付阙如 (shàng fù què rú) 仍然空缺，還沒有消息。

¹⁷ 格 (gé) 型式、式樣。

风格 (fēng gé) 在文學或藝術上所表現的與眾不同的式樣

¹⁸ 体制 (tǐ zhì) 體裁和格式。

¹⁹ 郭若虚 (guō ruò xū) 北宋神宗時 (1068-1085) 朝官，作畫，精通畫理，著有《圖畫見聞志》。

²⁰ 图画见闻志 (tú huà jiàn wén zhì) 書名，宋郭若虚著。記載自五代 (909-) 至宋神宗之間的名人藝士，藝術流派及其本末。是中國藝術史上的重要記錄。

²¹ 盖 (gài) 連接詞，而且。

不惟...盖亦... (bù wéi ...gài yì ...) 不但...而且又...

²² 设色 (shè sè) 畫上塗上顏色。

²³ 钩 (gōu) 物體尾部尖細而向內彎。

勒 (lè) 用力拉緊。

钩勒 (gōu lè) 作畫的一種方法，用有力的線條勾畫出物體的外形。

²⁴ 叶 (yè) (葉)

蕊 (ruǐ) 花的中心部分，即花心和花鬚。

萼 (è) 花瓣的外部，用以保護花瓣，多為綠色。

叶蕊萼 (yè ruǐ è)

²⁵ 傅 (fù) 附著。

傅之以色 (fù zhī yǐ sè) 塗上顏色。

²⁶ 干 (gàn) (幹)

节 (jiē) (節)

²⁷ 栉 (zhì) 梳子，理髮工具。

栉比 (zhì bǐ) 繁密、連續。

²⁸ 拂 (fú) 輕輕的擦過。

人记述而做出徐熙注重“钩勒”的结论，是欠公允²⁹的。因为这些文献³⁰只能说明徐熙注重“墨”而不是什么“钩勒”问题。在中国绘画史上注重用墨，在五代的山水画已经获³¹得显著成就，但对于那些花鸟画却只能说是在萌芽³²时期。所以徐熙用墨的创格，在当时是新颖³³的。《宣和画谱³⁴》说：“今之画花者，往往以色晕淡³⁵而成，独熙落墨³⁶以写其枝叶蕊萼，然后傅色，故骨气风神³⁷为古今绝笔³⁸”。沈括³⁹的《梦溪笔谈⁴⁰》也说：“徐熙以墨笔画之，殊草草⁴¹，略施⁴²丹粉⁴³而已”。如果徐熙的用墨，仅仅是“钩勒”物象的轮廓，就不是什么“墨笔画之……略施丹粉”的说法了。《宣和画谱》也不会提到他“骨气风神，为古今绝笔”。至于徐熙用墨的特色，在文献中最值得注意的是《图画见闻志》引徐铉⁴⁴的话：“（徐熙）落墨为格，杂彩副⁴⁵之，迹⁴⁶与色不相隐映⁴⁷也”，又熙自撰⁴⁸《翠薇堂记⁴⁹》云

²⁹ 公允 (gōng yǎn) 公平合理。

³⁰ 献 (xiàn) 獻。

文献 (wén xiàn) 文章書籍的記載。

³¹ 获 (huò) 得到。

³² 萌芽 (méng yá) 開始。

³³ 颖 (yǐng) 穀實尖端的細刺。

新颖 (xīn yǐng) 初露鋒芒、新異不同的。

³⁴ 宣和画谱 (xuān hé huà pǔ) 書名，書成於宋徽宗時 (1101-1125)，記載宋朝宮廷內所收藏的書畫。

³⁵ 晕 (yūn) 日月四周的水氣，或光源四周朦朧的光影。

以色晕淡 (yǐ sè yūn dàn) 塗上淡淡一層顏色。

³⁶ 落墨 (luò mò) 落筆用墨。

³⁷ 骨气风神 (gǔ qì fēng shén) 指畫中表現的形態、氣質與神采。

³⁸ 绝笔 (jué bǐ) 最成功的、不可及的作品。

³⁹ 沈括 (shěn kuò) 宋浙江錢塘人，博學善文辭。著有《長興集》、《夢溪筆談》等書。

⁴⁰ 梦溪笔谈 (mèng xī bǐ tán) 書名，宋沈括著。為筆記散文，記載遺文舊典，文章技藝及小說逸聞。

⁴¹ 殊 (shū) 特別、非常。

殊草草 (shū cǎo cǎo) 非常簡單。

⁴² 施 (shī) 設置、敷設。

⁴³ 丹 (dān) 紅色。

丹粉 (dān fěn) 有顏色的粉，繪畫的顏料。

⁴⁴ 徐铉 (xú xuàn) 宋江蘇江都人，字鼎臣，初官南唐，後歸宋，以文名。

⁴⁵ 副 (fù) 次要。

⁴⁶ 隐 (yǐn) 不明顯。

⁵⁰：“落笔之际，未尝⁵¹以傅色晕淡细碎为功”。可见徐熙不同于黄筌技法体制的主要区别是在“落墨为格”这一点上。但所谓“格”，究竟是什么模样？现在没有看到徐熙的真迹，很难肯定。但从董道⁵²《广川画跋⁵³》的一段画中颇能发人深思。他说：

“徐熙作花，则与常工异矣，其谓可乱本失真者非也⁵⁴，若⁵⁵叶有向背⁵⁶，花有低昂⁵⁷，氤氲⁵⁸而成，发为余润⁵⁹，而花光艳逸⁶⁰，晔晔⁶¹灼灼，使人目识眩耀⁶²”。

既然徐熙的设色，一般记载都认⁶³为是“殊草草”。那么董道在这里所说的，应该是他“墨格”所达到的成就。在用墨上能够做到“叶有向背”“花光艳逸”，可见这个“墨格”不仅是

隐映（yǐn yìng）互相衝突。

⁴⁷ 迹（jì）指墨迹。

⁴⁸ 撰（zhuàn）著作。

⁴⁹ 翠微堂记（cuì wēi táng jì）书名，南唐徐熙撰。

⁵⁰ 云（yún）說。

⁵¹ 尝（cháng）曾經。

未尝（wèi cháng）不曾。

⁵² 董道（dǒng yāo）宋人，精書畫鑒賞，著有《廣川畫跋》。

⁵³ 广川画跋（guǎng chuān huà bá）廣川畫跋，書名，宋董道撰，內多古畫考證之文。

⁵⁴ 其谓可乱本失真者非也（qí wèi kě luàn běn shī zhēn zhě fēi yě）那些自以為可以模仿徐熙的畫而使別人誤以為是真迹的人，是做不到的。

⁵⁵ 若（ruò）例如，好像。

⁵⁶ 向背（xiàng bèi）正面及反面。

⁵⁷ 昂（áng）高。

低昂（dī áng）低與高，向上或向下。

⁵⁸ 氤（yīn）氣盛的樣子。

氲（yūn）氣盛的樣子。

氤氲（yīn yūn）天地和合的氣。

⁵⁹ 润（rùn）濕而有光澤。

余润（yú rùn）（餘潤）極度鮮潤。

⁶⁰ 艳（yàn）豔，容顏美麗，光彩鮮明。

艳逸（yàn yì）美麗而脫俗。

⁶¹ 晔（yè）光明，茂盛。

⁶² 眩（xuàn）眼目昏花。

耀（yào）光彩四射。

眩耀（xuàn yào）謂色彩鮮明使人眼目昏花。

⁶³ 认（rèn）（認）

线⁶⁴，而且包含有面⁶⁵，在用墨上具有不同层次的色阶，所以《宣和画谱》在论述邱庆余⁶⁶时说：“至其草虫独以墨之浅深映发，亦极形似之妙，风韵⁶⁷高雅⁶⁸，为世所推，初师滕昌祐⁶⁹，及晚年遂过之⁷⁰，人谓其得意处⁷¹，不减徐熙也”。过去美术史家对于“没骨法⁷²”的创立，有不同的看法。除去以“没骨”为芍药⁷³花名外，一般认为始于徐崇嗣⁷⁴，而非徐熙。但“以墨为格”的“格”，如果不仅是墨线勾勒，而是具有深浅层次的话，那末它是不是包括有“没骨”技法的成分在内，这是值得研究的。徐崇嗣迫于当时黄家体系的轧己⁷⁵，不得已舍墨就色⁷⁶，“直以彩色图之”，改变了祖传“野逸”的家风。这个改变也许仅仅是以色彩的“富贵”去代替墨色的“野逸”，而并非在技法上与黄家完全同调。如果在技法上跟黄家完全同调，《图画见闻志》和《宣和画谱》就不会说他“善继先志⁷⁷”、“绰⁷⁸有祖风”了。当然，一种技法的形成，是需要一定的发展过程。所谓“以墨为格”实际就是墨骨⁷⁹。而“不用墨笔，直以彩色图之”的“没骨”，正是反墨骨之道而行之的称谓。但是应该看到“直以彩色

⁶⁴ 线 (xiàn) (線) 繪畫的線條。

⁶⁵ 面 (miàn) 畫中有形狀的平面。

⁶⁶ 丘庆余 (qiū qīng yú) (丘慶餘) 人名，五代後蜀畫家，善畫花鳥草蟲。

⁶⁷ 风韵 (fēng yùn) 優美的神情與態度。

⁶⁸ 雅 (yǎ) 不同流俗。

高雅 (gāo yǎ) 清高不俗氣。

⁶⁹ 滕昌祐 (téng chāng yòu) 五代前蜀畫家，善寫生，尤工花鳥草蟲。

⁷⁰ 过之 (guò zhī) (過之) 超過他。

⁷¹ 得意处 (dé yì chù) 值得驕傲的地方。

⁷² 没骨法 (méi gǔ fǎ) 畫法的一種，特別是用在花卉上，不用線條勾出物體的形狀，而直接用彩色描繪，類似現在的水彩畫。

⁷³ 芍药 (sháo yào) (芍藥) 花名，形似牡丹而略小。

⁷⁴ 徐崇嗣 (xú chóng sì) 徐熙之孫，宋朝人。善畫花鳥，為「沒骨派」之祖。

⁷⁵ 轧 (yà) 壓。

轧己 (yà jǐ) 被別人壓倒自己，強過自己。

⁷⁶ 舍墨就色 (shě mò jiù sè) 放棄用墨，改而著重顏色。

⁷⁷ 先 (xiān) 祖先，先輩。

先志 (xiān zhì) 祖先的心志。

⁷⁸ 绰 (chāo) 很，甚多。

⁷⁹ 墨骨 (mò gǔ) 以墨寫花鳥，不用彩色或勾勒法。

图之”的“没骨”，在技法上却还是从墨骨而来，它不同于黄家勾勒填彩的方法是很显然的。所以相反的从徐崇嗣的“不用墨笔，直以彩色图之”的“没骨”变法，可以推想到徐熙“落墨为格”的技法成就，也正是徐熙注重的是在墨骨、“略施丹粉而已”。因此后来梅圣俞⁸⁰在咏⁸¹徐熙的《夹竹桃⁸²花图》的诗里说：“年深粉剥见墨踪⁸³，描写功夫始惊俗⁸⁴”了。以水墨气韵⁸⁵著称的米芾⁸⁶，多少看到过徐黄二人的真迹，因为徐熙用墨的表现方法，颇合他的口味，所以在《画史⁸⁷》里说：“黄筌画不足收，易摹；徐熙画不可摹⁸⁸。”其道理也就在这里。

(二) 院⁸⁹墙内外

自西蜀⁹⁰、南唐⁹¹设置画院以来，屡⁹²经兴废，一直持续⁹³到明代天启⁹⁴，院体花鸟画已有六百多年的发展历史。它的作用和影响，与其他画科比较起来，在当时尤为显得重要。因为粉饰太平⁹⁵、装点门面⁹⁶，可以搽脂抹粉⁹⁷以供“睿览⁹⁸”的，莫若⁹⁹花鸟画。同

⁸⁰ 梅圣俞 (méi shèng yú) 即梅堯臣 (1002-1060) 北宋著名詩人。

⁸¹ 咏 (yǒng) 吟詠，一般指作詩描述某一事物。

⁸² 夹竹桃 (gā zhú táo) 植物名，多產於熱帶，夏季開花。

⁸³ 年深粉剥见墨踪 (nián shēn fēn bō jiàn mò zōng) 年代久了，畫上的顏色退了，原來的墨跡露了出來。

⁸⁴ 惊俗 (jīng sú) (驚俗) 不同凡俗，而使普通人看了覺得驚異的。

⁸⁵ 气韵 (qì yùn) 文章或書畫中特有的精神。

⁸⁶ 米芾 (mǐ fú) 字元章，宋代著名書畫家 (1051-1107)，世稱米南宮，著有《畫史》。

⁸⁷ 画史 (huà shǐ) 書名，宋米芾撰。品評書畫，鑑別真偽。

⁸⁸ 摹 (mó) 臨摹，模仿。

⁸⁹ 院 (yuàn) 指舊時朝廷內設置的畫院，把名畫家集中起來，給予俸祿，使為朝廷作畫，使於五代。

⁹⁰ 西蜀 (xī shǔ) (903-963) 五代十國之一，據今四川一帶。

⁹¹ 南唐 (nán táng) (937-975) 五代十國之一，據今江蘇、安徽、福建、江西等地。

⁹² 屡 (lǚ) 多次，不只一次。

⁹³ 持续 (chí xù) 連接不斷。

⁹⁴ 天启 (tiān qǐ) (天啓) 明熹宗年號 (1621-1627)

⁹⁵ 粉饰 (fěn shì) 裝飾。

粉饰太平 (fěn shì tài píng) 以華麗奢侈來掩飾政治上的不安定，以示國家太平。

⁹⁶ 装点门面 (zhuāng diǎn mén miàn) 作表面的裝飾。

⁹⁷ 搽 (chá) 塗抹。

脂 (zhī) 胭脂，一種紅色的顏料，婦女的化妝品。

时御苑¹⁰⁰之中，奇禽异卉，目遇神随¹⁰¹，自然成为画家现实生活中得心应手¹⁰²的题材。加之既身为画院画士，职守在画，可以有充分时间，在艺术上精工细琢¹⁰³，使技艺臻¹⁰⁴于妙¹⁰⁵境。所以从西蜀、南唐初具画院规模以后，花鸟画就获得空前发展。当然作为画院画士不免要体仰¹⁰⁶皇家鼻息¹⁰⁷，这对创作的约束¹⁰⁸是很大的。例如北宋初期占画院统治地位的是“黄家富贵”一系，就迫使不同体系的徐崇嗣，不能不变化祖传的“重彩没骨”，来求得画院一席之地¹⁰⁹。但另一方面也应该看到当时院体画虽然把重彩钩填作为体制标准¹¹⁰，但对物象刻意¹¹¹求真的态度，却是十分踏实¹¹²的。试看仁宗¹¹³时长沙¹¹⁴易元吉¹¹⁵，

搽脂抹粉 (chá zhī mò fěn) 謂粉飾太平。

⁹⁸ 睿 (ruì) 精明，英明。

睿览 (ruì lǎn) 皇帝觀覽。

⁹⁹ 莫若 (mò ruò) 都不如，都不及。

¹⁰⁰ 御 (yù) 對皇帝的尊稱。

苑 (yuàn) 花園房屋的總稱。

御苑 (yù yuàn) 皇帝居住的地方。

¹⁰¹ 目遇神随 (mù yù shén suí) 眼睛看到的，內心也體會到。

¹⁰² 得心应手 (dé xīn yīng shǒu) 心中所想的，都能做得到。意謂作事如意。

¹⁰³ 琢 (zhuó) 雕刻玉石。

精工细琢 (jīng gōng xì zhuó) 用精巧的功夫，細細的研究。

¹⁰⁴ 臻 (zhēn) 至。

¹⁰⁵ 妙 (miào) 神奇。

¹⁰⁶ 体仰 (tǐ yǎng) (體仰) 表示很恭敬地順從。

¹⁰⁷ 鼻息 (bí xī) 鼻子呼吸的氣，這裏指皇家的吩咐。

¹⁰⁸ 束 (shù) 紮在一起。

约束 (yuē shù) 限制在一個範圍內。

¹⁰⁹ 席 (xí) 座位。

一席之地 (yī xí zhī dì) 一個位子。

¹¹⁰ 标准 (biāo zhǔn) (標準)

¹¹¹ 刻 (kè) 深入

刻意 (kè yì) 非常用心。

¹¹² 踏实 (tà shí) 切實認真。

¹¹³ 仁宗 (rén zōng) 指宋仁宗，在位四十一年 (1023-1064)

¹¹⁴ 长沙 (cháng shā) 地名，位於湖南省。

¹¹⁵ 易元吉 (yì yuán jí) 宋仁宗時畫家，以畫猿猴著名。

本来是画花果草虫的画家，后来见到赵昌¹¹⁶写生¹¹⁷，觉得难以超越，于是改写獐猿¹¹⁸，《图画见闻志》说他：

“尝¹¹⁹游荆湖¹²⁰间，入万守山¹²¹百余里，以覘¹²²猿狖¹²³獐鹿¹²⁴之属，逮¹²⁵诸林石景物，一一心传足记¹²⁶，得天性野逸之姿。寓宿¹²⁷山家，动经累月¹²⁸，其欣爱勤笃¹²⁹如此。尝于长沙所居舍后，疏凿¹³⁰池沼¹³¹，间以乱石丛花，疏篁¹³²折苇¹³³。期间多蓄诸水禽¹³⁴，每穴¹³⁵窗伺¹³⁶其动静游息之态，以资画笔之妙。”

从传世认为易元吉的作品《聚猿图》等看来，他显然不属于黄家体制，由于他写生写实¹³⁷的功力所致，终于进殿¹³⁸作画。他曾欣然对他的亲友说：“吾平生至艺¹³⁹，于是

¹¹⁶ 赵昌 (zhào chāng) (趙昌) 宋仁宗時畫家，善畫花果草蟲。

¹¹⁷ 写生 (xiě shēng) 畫法的一種，專對實物描畫其形態。

¹¹⁸ 獐猿 (zhāng yuán) 獸名，狀似人，與猴同類，Ape 的一種。

¹¹⁹ 尝 (cháng) 曾經。

¹²⁰ 荆湖 (jīng hú) 地名，即今湖北湖南一帶。

¹²¹ 万守山 (wàn shǒu shān) (萬守山) 山名

¹²² 覘 (chān) 偷看。

¹²³ 狖 (yòu) 獸名，猴的一類。

¹²⁴ 鹿 (lù) 獸名，Deer。

¹²⁵ 逮 (dǎi) 至。

¹²⁶ 心传足记 (xīn chuán zú jì) 用心來記住腳走過的地方。

¹²⁷ 寓宿 (yù sù) 住宿，歇宿。

¹²⁸ 累 (lěi) 數目增加。

累月 (lěi yuè) 連續數月。

¹²⁹ 笃 (dǔ) 專心一意

¹³⁰ 凿 (záo) (鑿) 以利器擊穿。

¹³¹ 沼 (zhǎo) 低而積水的地方。

池沼 (chí zhǎo) 積水的地方，圓的叫池，曲的叫沼。

¹³² 篁 (huáng) 竹叢。

¹³³ 苇 (wěi) 生在水邊的高草。

¹³⁴ 水禽 (shuǐ qín) 生活在水中的鳥類。

¹³⁵ 穴 (xuè) 山洞。

¹³⁶ 伺 (sì) 窺察，潛伏等候。

¹³⁷ 写实 (xiě shí) 創作方法的一種，以反映事物的真相為主。

¹³⁸ 殿 (diàn) 高大的堂，這裏指皇帝住的宮殿。

有所显发矣”。所以院墙里面这支模真的标尺¹⁴⁰，对于花鸟画的发展是有推动作用的。当时大举“写意¹⁴¹”旗帜¹⁴²的苏轼¹⁴³、文同¹⁴⁴，倡“论画以形似，见与儿童邻¹⁴⁵”的传神¹⁴⁶论调，但又何尝意味着要放弃形似。到北宋末期徽宗¹⁴⁷赵佶对当时不同画风体制能兼收并蓄¹⁴⁸，他的《柳¹⁴⁹鸦芦¹⁵⁰雁¹⁵¹》（图一 上海博物馆藏）、《池塘秋晚》不同于他的《蟠梅¹⁵²山禽¹⁵³》和《五色鹦鹉¹⁵⁴》等的作风，就是有力的证据。其中特别是上海博物馆收藏的《柳鸦芦雁图》卷¹⁵⁵，更多的带有徐熙“落墨为格”的方法。他允许画院不同风格体制的发挥，但严格反对脱离对象真实的创作。郑樵¹⁵⁶在《画继》里记有赵佶的故事两则，是饶有深意的。其一是：

¹³⁹ 至艺 (zhì yì) (至藝) 最好的藝術。

¹⁴⁰ 标尺 (biāo chǐ) (標尺) 量度的標準。

¹⁴¹ 写意 (xiě yì) 畫法的一派，與寫實派相對，不求形似，而以表現事物的精神為主。

¹⁴² 帜 (zhì) (幟) 用來作標記的旗子。

¹⁴³ 苏轼 (sū shì) 宋 眉山人，字子瞻，自號東坡居士。中國歷史上屈指可數的大文豪，詩文書畫均為後世模式，著有《東坡全集》《東坡詞》等，卒諡文忠。

¹⁴⁴ 文同 (wén tóng) (1019-1075) 宋文人兼畫家，字與可，善詩文書畫，尤以墨竹知名，著有《丹淵集》。

¹⁴⁵ 儿 (ér) (兒)

邻 (lín) (鄰)

见与儿童邻 (jiàn yǔ ér tóng lín) 蘇軾的詩句。謂見識與幼稚的兒童相差不遠。

¹⁴⁶ 传神 (chuán shén) 用圖畫或文字描寫事物，而能表現其精神。

¹⁴⁷ 徽宗 (huī zōng) 北宋皇帝，名趙佶，在位二十五年 (1101-1125)。通百藝，尤精書畫，書以瘦金體，畫以花鳥著名，並設立畫院。金人南侵，被擄而死。

¹⁴⁸ 兼收并蓄 (jiān shōu bìng xù) 容納不同性質的東西。

¹⁴⁹ 柳 (liǔ) 植物名。(Willow)

¹⁵⁰ 芦 (lú) (蘆) 植物名，生於水邊的高草。

¹⁵¹ 雁 (yàn) 鳥名，野生的候鳥，秋分後飛往南方，春分後飛往北方。

¹⁵² 蟠梅 (pán méi) 枝幹盤曲的梅樹。

¹⁵³ 山禽 (shān qín) 山野裏的鳥類。

¹⁵⁴ 鹦鹉 (yīng wǔ) 鳥名，Parakeet。

¹⁵⁵ 卷 (juàn) 指手卷，中國畫的一種特別形式，橫幅長形。

¹⁵⁶ 鄧椿 (dèng chūn) (鄧椿) 宋代文人，著有《畫繼》一書，記載宋代畫家及其作品。

“徽宗建龙德宫¹⁵⁷成，命侍诏¹⁵⁸图画宫中屏¹⁵⁹壁，皆极一时之选，上来幸¹⁶⁰，一无所称。独顾¹⁶¹壶中殿¹⁶²前，柱廊¹⁶³栱眼¹⁶⁴斜枝月季花¹⁶⁵，问画者为谁？实少年新进¹⁶⁶，上喜赐绯¹⁶⁷，褒锡¹⁶⁸甚宠，皆莫测其故。近侍尝请¹⁶⁹于上，上曰：月季鲜¹⁷⁰有能画者，盖四时¹⁷¹朝暮¹⁷²，花蕊叶皆不同，此作春时日中者，无毫发¹⁷³差，故厚赏之”。

另一则是：

“宣和殿¹⁷⁴前植¹⁷⁵荔枝¹⁷⁶，既结实，喜动天颜¹⁷⁷，偶¹⁷⁸孔雀¹⁷⁹在其下，亟¹⁸⁰召画院众史令图之，各极其思，华彩烂然¹⁸¹。但孔雀欲升藤墩¹⁸²，先举右脚。上曰，未也，

¹⁵⁷ 龙德宫 (lóng dé gōng) (龍德宮)

¹⁵⁸ 诏 (zhào) 皇帝的命令。

待诏 (dài zhào) 舊文官名，屬翰林院。此處指畫院待詔。

¹⁵⁹ 屏 (píng) 屏風 (Screen)

¹⁶⁰ 上 (shàng) 對皇帝的尊稱。

幸 (xìng) 為皇帝所親愛。

上来幸 (shàng lái xìng) 謂皇帝親自來察看。

¹⁶¹ 顾 (gù) (顧) 看。

¹⁶² 壶中殿 (hú zhōng diàn) 女子居住的地方古時稱為「壺」，與「閫」同，此處指內殿。

¹⁶³ 柱廊 (zhù láng) 有柱的走廊。

¹⁶⁴ 栱眼 (gǒng yǎn) 圓門。

¹⁶⁵ 月季花 (yuè jì huā) 植物名，四季均開花。

¹⁶⁶ 新进 (xīn jìn) (新進) 新起的特出人才。

¹⁶⁷ 赐 (cì) 上級給下級東西叫賜。

绯 (fēi) 淺紅色，這裏指淺紅色的絹帶。

賜绯 (cì fēi) 皇帝賞賜淺紅色的絹帶，以示獎譽。

¹⁶⁸ 褒 (bāo) 贊賞。

褒锡 (bāo xī) 賜物以表示贊賞及喜愛。

¹⁶⁹ 请 (qǐng) 請問。

¹⁷⁰ 鲜 (xiǎn) 少有。

¹⁷¹ 四时 (sì shí) (四時) 春夏秋冬四季。

¹⁷² 朝暮 (zhāo mù) 早上和晚上。

¹⁷³ 毫发 (háo fǎ) (毫髮) 比喻極細微的東西。

¹⁷⁴ 宣和殿 (xuān hé diàn) 宋徽宗時的殿名。

¹⁷⁵ 植 (zhí) 動詞，種植。

¹⁷⁶ 荔枝 (lì zhī) 果樹名，(Lycee)。

¹⁷⁷ 天颜 (tiān yán) 古時稱皇帝為天子，天顏謂皇帝的臉色。

众史愕然¹⁸³莫测。后数日，再呼问之，不知所对¹⁸⁴。则降旨¹⁸⁵曰：孔雀升高，必先举左。众史骇服¹⁸⁶”。

这两个故事说明当时赵佶那种刻意求真的态度，对写意风气逐渐渗¹⁸⁷入写实而达到“画写物外形，要物形不改”的宋代花鸟图，是有一定功迹的。南宋时期，画院花鸟画受到五代、北宋以来山水画的影响，出现了新的变化，布局¹⁸⁸开始摆脱北宋，倾向于装饰趣味的重彩满填的结构，而注意到空间的灵活应用。技法上，也往往多用工笔¹⁸⁹写翎毛与粗笔¹⁹⁰写树石相结合的方法，来达到对客观对象不同物性的描绘。李迪¹⁹¹《雪树寒禽图轴¹⁹²》（图三 上海博物馆藏），是国内仅存的李迪真迹之一。停留在积雪枝干上的伯劳¹⁹³，显出在严寒气候中飞禽¹⁹⁴特有的神态。树枝的坚致劲挺¹⁹⁵，恰恰和伯劳柔润¹⁹⁶松和¹⁹⁷的羽毛，成为对象不同性质的比照¹⁹⁸。南宋花鸟画的变格¹⁹⁹，还不止于此。它的发展

¹⁷⁸ 偶（ǒu）偶然。

¹⁷⁹ 孔雀（kǒng què）鳥名，（Peacock）。

¹⁸⁰ 亟（jí）急切。

¹⁸¹ 烂然（làn rán）（爛然）爛漫非常。

¹⁸² 藤（téng）蔓生植物。

墩（dūn）小土堆。

藤墩（téng dūn）長滿蔓生植物的小土堆。

¹⁸³ 愕然（è rán）驚奇的樣子。

¹⁸⁴ 对（duì）（對）回答。

¹⁸⁵ 降旨（jiàng zhǐ）皇帝對人說話謂降旨。

¹⁸⁶ 骇服（hài fú）驚奇而又佩服。

¹⁸⁷ 渗（shèn）水從小孔裏慢慢的流出來。

¹⁸⁸ 布局（bù jú）詩文書畫中的結構及次序。

¹⁸⁹ 工笔（gōng bǐ）畫法的一種，用細小工整的筆來描畫，注重每一細節。

¹⁹⁰ 粗笔（cū bǐ）與工筆相反，用較粗大的筆勾畫，只注重大意。

¹⁹¹ 李迪（lǐ dí）（1100-1197）南宋院畫家，工畫花鳥。

¹⁹² 轴（zhóu）指長條形的掛軸，為中國畫形式的一種。

¹⁹³ 伯劳（bó láo）鳥名。

¹⁹⁴ 飞禽（fēi qín）（飛禽）會飛的鳥。

¹⁹⁵ 坚致劲挺（jiān zhì jìn tǐng）形容樹枝直而強硬。

¹⁹⁶ 柔润（róu rùn）柔軟而有光澤。

¹⁹⁷ 松和（sōng hé）（鬆和）鬆軟有質感，而顏色調和。

还应该看到自北宋院外的文同、苏轼一系文人“墨戏²⁰⁰”的影响，如仲仁²⁰¹、扬补之²⁰²、汤正仲²⁰³等清静婉约²⁰⁴的作风，在体制上虽然不同于文同、苏轼，但在创作思想上，却有着深刻的关连。由于这种关连，才能使后者把北宋院体的壮健凝炼²⁰⁵的真实感，变化为清疏淡雅的写意作风，而不失工整细丽的感觉。在南宋时期，这是属于院外花鸟画体制中发展缓慢而对院墙带有冲激²⁰⁶的新生力量。此外也应该提到南宋末期所出现的梁楷²⁰⁷、牧溪²⁰⁸等豪纵²⁰⁹奔放²¹⁰的水墨一系。在画风上虽然也不同于文同、苏轼，但与后者的技法表现不是全无关系，这一系在南宋末期打进了院墙而成为主流之一。

元代是画院的瘫痪²¹¹时期，不堪于民族压迫的文人士大夫²¹²，把绘画作为发抒自己感情的一种工具。于是北宋以来水墨写意的文人画风，自然得到空前未有的发展。花卉画中“梅、兰、竹、菊”的题材，也成为这时期文人气节情操的反映。李衍²¹³、吴镇²¹⁴、顾安²¹⁵、柯九思²¹⁶等，是直接继承文同、苏轼的画竹高手²¹⁷。此外影响更为重要的花鸟画

¹⁹⁸ 比照 (bǐ zhào) 比較對照。

¹⁹⁹ 变格 (biàn gé) 不遵從正統的風格，而按照己意，改變而成的風格。

²⁰⁰ 墨戏 (mò xì) (墨戲) 指寫意書法，好像用墨作遊戲，通常指文人畫。

²⁰¹ 仲仁 (zhòng rén) 宋代畫家，僧。浙江會稽人，愛梅，專工畫墨梅，著有《華光梅譜》。

²⁰² 扬补之 (yáng bǔ zhī) (揚補之) 宋畫家，(12 世紀中期)，字無咎。工詩，善畫水墨花卉木石。

²⁰³ 汤正仲 (tāng zhèng zhòng) 宋畫家，字雅叔，揚補之甥，善寫墨梅。

²⁰⁴ 婉约 (wǎn yuē) 圓轉柔和。

²⁰⁵ 凝炼 (níng liàn) (凝煉) 液體結為固體是為凝，以火煉金屬為煉。意味精鍊。

²⁰⁶ 冲激 (chōng jī) (衝激) 衝突、激揚。

²⁰⁷ 梁楷 (liáng kǎi) 南宋時畫家，號風子，曾為畫院待詔，善畫山水、人物、道釋、鬼神等。

²⁰⁸ 牧溪 (mù xī) 南宋畫家，僧名法常，牧溪為其號。四川人，居杭州，善畫山水人物。

²⁰⁹ 豪纵 (háo zòng) 豪放不拘小節。

²¹⁰ 奔放 (bēn fàng) 豪放，不被拘束。

²¹¹ 瘫痪 (tān huàn) (癱瘓) 四肢麻木，不能行動。

²¹² 士大夫 (shì dà fū) 舊稱做官的人。

²¹³ 李衍 (lǐ kǎn) (1245-1320) 元朝畫家，字仲實，號息齋道人。善寫竹，著有《竹譜》。

²¹⁴ 吴镇 (wú zhèn) (1280-1354) 元畫家，字仲圭，浙江嘉興人。詩書畫三絕，尤長於山水及墨竹。在中國畫史上被尊為元四大家之一。

²¹⁵ 顾安 (gù ān) (顧安) 字定之，元畫家，江蘇揚州人，善寫竹石。

²¹⁶ 柯九思 (kē jiǔ sī) (1290-1343) 元畫家，字敬仲，號丹丘，以墨竹著名。

家，还有赵孟頫²¹⁸、钱舜举²¹⁹、王渊²²⁰等。他们提炼了西蜀、南唐以至北宋院体的精英²²¹，而发展了南宋扬补之、汤正仲、赵孟坚²²²等清静婉约的一路。这一时期，使长久以来，存在着画院内外花鸟画的工笔与粗笔、写意与写实、院体和文人画之间的冲击²²³状态，达到了融化²²⁴成熟的阶段。这是一个巨大的变化。五代黄家系统的花鸟画，孕育²²⁵过两宋院体画，而成为那时的主流；北宋文人系统的写意画，却在这时取得了主要的地位。其原因，除上述由于历史背景的不同，影响作家的创作思想外，在元代像赵孟頫、钱舜举、王渊等大家，他们没有舍弃院体写实的既有成就，而在原有的基础上进一步的发挥了文人写意的笔墨技法，因此使两宋院体花鸟画不但在形式上而且在本质上起了根本的变化。

明代初期，画院虽然复兴，但它与文人画系的力量比较起来，已经不是元代以前的局面。永乐²²⁶、弘治²²⁷年间，画院杰²²⁸出的花鸟画家，有承继南宋李迪、鲁宗贵²²⁹传统的边文进²³⁰、吕纪²³¹，擅长工笔设色；有承继梁楷、牧溪传统的林良²³²、卢朝阳²³³，擅

²¹⁷ 高手 (gāo shǒu) 技藝高超的人。

²¹⁸ 赵孟頫 (zhào mèng fū) (趙孟頫) (1254-1322) 元初畫家，字子昂，號松雪道人。浙江吳興人。本宋宗室，降於元，官翰林學士承旨，工畫法，善畫。是中國畫史上一個承先啟後的重要畫家。

²¹⁹ 钱舜举 (qián shùn jǔ) (1235-1300) 元畫家，名選。工畫人物花鳥及山水。

²²⁰ 王渊 (wáng yuān) 元畫家，(act 1310-1350) 字若水，畫法師趙孟頫，善花鳥。

²²¹ 精英 (jīng yīng) 非常出色的人。

²²² 赵孟坚 (zhào mèng jiān) (1199-1267) 字子固，趙孟頫從兄，善畫水仙及蘭。

²²³ 击 (jī) (擊)

²²⁴ 融 (róng) 融合，調和。

融化 (róng huà) 兩種不同的風格調和融合為一。

²²⁵ 孕 (yùn) 雌性動物懷有胎兒稱為孕。

孕育 (yùn yù) 在原有的傳統上培育出新的風格或思想。

²²⁶ 永乐 (yǒng lè) (永樂) 明成祖年號 (1403-1424)

²²⁷ 弘治 (hóng zhì) 明孝宗年號 (1488-1505)

²²⁸ 杰 (jié) (傑)

²²⁹ 鲁宗贵 (lǔ zōng guì) 南宋畫家，浙江錢塘人。為畫院待詔，善寫花竹、鳥獸及木石。

²³⁰ 边文进 (biān wén jìn) (邊文進) 明院畫家，其活動時期約為 1426-1435，博學能詩，兼畫花鳥果實。

²³¹ 吕纪 (lǚ jì) 明院畫家，活動期間為 1500，工花鳥，山水，設色明麗。

长水墨大写。卢朝阳的《双鹭²³⁴图》（图四 上海博物馆藏），气势壮阔，在章法上仍然不失院体的严谨²³⁵规矩，从成化²³⁶开始，沈、文一系在江南崛起²³⁷，大大扩展了文同、扬补之、赵孟頫、吴镇等院外水墨写意的文人体系。其特色是追求笔墨情韵，达到对象神态和画家情趣的合一。本来笔墨作为绘画表现的手段来看，或多或少带有作家自己性格气质在内的，但由于明代中期，对笔墨情韵的抒发尤为强调，因此派系面目逐渐变得复杂，往往越出师承²³⁸关系的约束。沈周²³⁹、文征明²⁴⁰在花鸟画的师承关系上是比较接近的，但依然有它的不同。譬如前者多沉雄²⁴¹蕴蓄²⁴²之意，而后者多清丽婉润之姿。石田用笔浑厚²⁴³，而征明秀雅。沈周《墨笔花果卷》（图二 上海博物馆藏）和文征明《花鸟册》（图五 上海博物馆藏），笔墨气质的悬殊²⁴⁴是十分明显的。师承文征明的陈淳²⁴⁵、陆治²⁴⁶，王世贞²⁴⁷认为有真、妙之分。陈淳的俊逸²⁴⁸处，也越出了老师婉润的格局，所以

²³² 林良（lín liáng）明院畫家，十五世紀末期為畫院待詔，工花鳥。

²³³ 卢朝阳（lú cháo yáng）（盧朝陽）福建人，明畫家，善花鳥。

²³⁴ 鷺（jù）鳥名，體格甚大，居於深山，捕食動物。

²³⁵ 严谨（yán jǐn）（嚴謹）緊密小心。

²³⁶ 成化（chéng huà）明憲宗年號（1465-1487）。

²³⁷ 崛起（jué qǐ）凸出，突起。

²³⁸ 师承（shī chéng）取法、學習、承受。

²³⁹ 沈周（shěn zhōu）（1427-1509）明畫家，江蘇吳縣人，字石田。是畫史上「吳派」之首，與文徵明、唐寅、仇英並稱為明四家。

²⁴⁰ 文征明（wén zhēng míng）（1470-1559）明畫家，江蘇吳縣人。名璧，字衡山，詩文書畫均超卓，著有《甫田集》。

²⁴¹ 沉雄（chén xióng）沉著有力。

²⁴² 蕴蓄（yùn xù）深厚含蓄。

²⁴³ 浑（hún）（渾）

浑厚（hún hòu）深厚有力。

²⁴⁴ 悬殊（xuán shū）（懸殊）差別很大。

²⁴⁵ 陈淳（chén chún）（1483-1544）明畫家，字道復，號白陽山人，通經學，古文，詩詞，書畫。師文徵明，尤精花卉。

²⁴⁶ 陆治（lù zhì）（1496-1576）明畫家，字叔平，號包山子。能詩，善畫山水及花鳥。

²⁴⁷ 王世贞（wáng shì zhēn）（1526-1590）明學者，江蘇太倉人，字元美，號鳳洲，別號弇州山人。精詩及古文，好論畫，著有《弇州山人四部稿》。

²⁴⁸ 俊逸（jùn yì）優美清靈。

文徵明对白阳²⁴⁹的看法是：“吾与道复²⁵⁰，举业²⁵¹师耳，渠²⁵²书画自有门径²⁵³”。陆治的秀媚²⁵⁴，亦不同于文氏清丽的体制。但应该肯定他们二人都属于文、沈体系，是毫无疑义的。这次展出中陈淳《四季花卉屏》（上海博物馆藏），幅式²⁵⁵巨大，画面结构复杂，然而丝毫²⁵⁶不失他俊逸空灵的特色。其原因就在他的取象不管是形是色，能够做到无一笔不求简洁²⁵⁷；无一物不求凝炼的缘故。这正是沈、文笔墨的工力²⁵⁸所在。陆治在用色上善于清妆淡写，有明快鲜丽的特色，这原是当时对水墨技法的理解，反映在设色问题上的结果。早于陆治的孙龙²⁵⁹所作《花鸟草虫册》（图九 上海博物馆藏），已经看到这种利用色彩不同色阶所取得的变化，而陆治的不同，却在于他是受吴门²⁶⁰画派的薰染²⁶¹，因而显得更为秀雅而富有笔意。《陆治花鸟卷》（图七 上海博物馆藏），可以作为他这方面造诣²⁶²的代表作品。此外在吴门画系中，像周之冕²⁶³、孙克弘²⁶⁴等，却仍然给我们看到

²⁴⁹ 白阳（bái yáng）（白陽）陳淳，號白陽山人。

²⁵⁰ 道复（dào fù）（道復）陳淳，字道復。

²⁵¹ 举业（jǔ yè）（舉業）科舉時代應試的文字。

²⁵² 渠（qú）他。

²⁵³ 门径（mén jìng）（門徑）道路，指做事初步的方法。

²⁵⁴ 媚（mèi）柔美，溫順。

²⁵⁵ 幅（fú）計算布帛或紙張大小的單位。

幅式（fú shì）指畫的形狀及大小。

²⁵⁶ 丝毫（sī háo）一點兒，極細小。

²⁵⁷ 简洁（jiǎn jié）（簡潔）簡單明白。

²⁵⁸ 工力（gōng lì）工夫、造詣。

²⁵⁹ 孙龙（sūn lóng）（孫龍）明朝畫家，善花鳥。

²⁶⁰ 吴门（wú mén）吳派之門庭，意謂屬於吳派。以沈周及文徵明為首的文人畫派，是明代畫壇的主流，因兩人都是江蘇吳縣人，他們的學生也多是吳人，或在江蘇居留的畫家，故稱之為吳派。

²⁶¹ 薰染（xūn rǎn）長期的影響及感染。

²⁶² 詣（yì）到，所到的境界。

造詣（zào yì）學業或修養到達的程度。

²⁶³ 周之冕（zhōu zhī miǎn）（1580-1610）明畫家，通書畫，工古隸，善畫花鳥。

²⁶⁴ 孙克弘（sūn kè hóng）（1532-1610）明畫家，字允執，善畫山水花鳥。

明代院画传统的余辉。稍晚于陈淳、陆治的徐渭²⁶⁵，在画风上更趋简炼，情意所致，湿笔、燥笔²⁶⁶、破笔²⁶⁷，或偃或立，恣意²⁶⁸汪洋²⁶⁹，脱出沈、文、白阳的体制，而更多倾注于画家主观情意的抒发。他那种燥灼²⁷⁰锋利的笔墨，是径接南宋梁楷的泼墨²⁷¹画风，这与继承赵孟頫、吴镇的沈、文粗笔有所区别，他对于后来的石涛²⁷²、八大²⁷³以及扬州八怪²⁷⁴有着重要的影响。明代后期，在沈、文系统之外，可谓独树一帜²⁷⁵的是陈洪绶²⁷⁶，他与徐渭一样，是明代中期以后最具有创新精神的花鸟画家。徐渭是借南宋院体梁楷的阔笔变沈、文写意之风。陈洪绶却以北宋院体的质实劲利开扬补之、钱舜举、王渊神采之奇。他的作品不论设色、水墨、工笔或粗笔，都表现出独特的性格和深湛²⁷⁷的工力。在他方棱²⁷⁸俊峭²⁷⁹的线里，见到的是神圆意定²⁸⁰；在游丝²⁸¹环忽²⁸²的线里，见到的是吞

²⁶⁵ 徐渭 (xú wèi) (1521-1593) 明畫家，浙江紹興人，字文長，一字天池。知兵，工詩文，善書畫，著有《徐文長集》等。

²⁶⁶ 燥笔 (zào bǐ) 乾筆，含水份不多的筆法。

²⁶⁷ 破笔 (pò bǐ) 秃筆，筆的尖端破去。

²⁶⁸ 恣意 (zì yì) 任意，隨意。

²⁶⁹ 汪洋 (wāng yáng) 水勢盛大，比喻氣勢浩大。

²⁷⁰ 燥灼 (zào zhuó) 焦急，指筆法急促剛勁。

²⁷¹ 泼墨 (pō mò) (潑墨) 書法的一種，用極濕的墨很快地揮掃。

²⁷² 石涛 (shí tāo) (石濤) (1641-1720) 清初畫家，明宗室的後代，明亡後出家為僧。號道濟，別號大滌子，苦瓜和尚。著有《畫語錄》。

²⁷³ 八大 (bā dà) 指八大山人，(1625-1705) 明末清初畫家。本明宗室，國變後為僧，字入屋，號八大山人。好飲酒，工書，善畫山水、花鳥、竹石，不拘常法，為世所寶。

²⁷⁴ 扬州 (yáng zhōu) 地名，在江蘇省。

扬州八怪 (yáng zhōu bā guài) 指清代中葉在揚州的八位畫家，即金農、羅聘、高鳳翰、鄭燮、李鱣、黃慎、汪士慎、高翔。他們的畫風獨特，不拘常格，與當時所謂正統派的四王對立，專以花鳥、草蟲、人物及竹石見長。

²⁷⁵ 独树一帜 (dú shù yī zhì) (獨樹一幟) 有自己特別的作風。

²⁷⁶ 陈洪绶 (chén hóng shòu) (1599-1652) 明末清初畫家，浙江諸暨人，字章侯，號老蓮，善畫山水，尤工人物。

²⁷⁷ 深湛 (shēn zhàn) 深水，此處用來形容功力深厚。

²⁷⁸ 棱 (léng) (稜) 物體的角。

²⁷⁹ 峭 (qiào) 山高而險。

²⁸⁰ 神圆意定 (shén yuán yì dìng) 神智安定。

吐²⁸³沉着²⁸⁴。设色愈秾艳²⁸⁵处愈显得宁静高古²⁸⁶；古拙²⁸⁷处却又生意迸发²⁸⁸。他与徐渭真可称得是明代花鸟画中借古开今、推陈出新的一代巨匠。

清初石涛、八大，是带有身世之痛而寓情²⁸⁹笔墨的画家，在性格上两人有着显著的不同，因此作为性情抒写的笔墨也自然异趣²⁹⁰。石涛情发于外而挥洒淋漓²⁹¹；八大是蕴含凝聚²⁹²，点滴似冰²⁹³。八大《鱼雁图卷》（图八 上海博物馆藏），联队疾行的鱼群和停渚而立的孤雁，与其说是自然的景象，不若说是遁世²⁹⁴独处的孤臣²⁹⁵写照²⁹⁶。清初花鸟画这一系统的发展，在绘画史上对它的艺术成就，评价是很高的。然而作为继承传统，无疑有它的局限²⁹⁷性。石涛的影响在当时限于他活动的范围²⁹⁸扬州地区，这不是偶然的。一种倾向主观情趣愈多的艺术派系，作为它共同风格所蕴含的个性，势必²⁹⁹更多。承继徐渭、石涛、八大的扬州八怪，就是一个具体的实例。在创作思想上，他们与徐渭、

²⁸¹ 游丝（yóu sī）細而不定的線。

²⁸² 环忽（huán hū）（環忽）盤轉飄忽。

²⁸³ 吞吐（tūn tǔ）形容筆勢有時放縱，有時收斂。

²⁸⁴ 沉着（chén zhuó）不慌不忙，沉厚有力。

²⁸⁵ 秾艳（nóng yàn）（穠豔）謂顏色多而鮮麗。

²⁸⁶ 高古（gāo gǔ）高雅而古典。

²⁸⁷ 古拙（gǔ zhuō）風格簡單樸實，不華麗。

²⁸⁸ 迸发（bèng fā）同時不斷地發生。

²⁸⁹ 寓情（yù qíng）把感情寄託於某事。

²⁹⁰ 异趣（yì qù）「趣」同「趨」，謂不同的方向，不同的趣味。

²⁹¹ 淋漓（lín lí）水流得很快，借喻筆墨的線條很隨意。

²⁹² 蕴含凝聚（yùn hán níng jù）積藏聚集的意思。

²⁹³ 点滴似冰（diǎn dī sì bīng）指畫中每一筆都很有份量。

²⁹⁴ 遁世（dùn shì）離開世俗而隱居。

²⁹⁵ 臣（chén）帝王時代官吏的總稱。

孤臣（gū chén）亡國或被帝王驅逐的、沒有君王的臣。

²⁹⁶ 写照（xiě zhào）（寫照）事象之描寫，畫像

²⁹⁷ 局限（jú xiàn）受到限制的。

²⁹⁸ 范围（fàn wéi）（範圍）界線。

²⁹⁹ 势必（shì bì）一定會。

石涛、八大是一致的。郑板桥³⁰⁰刻有“清藤门下牛马走³⁰¹”一印，但板桥何尝以徐渭的面目为自己面目。对石涛他也是非常佩服，然而在诗里明说：“当面石涛还不学，何能万里学云南³⁰²”。可见从自己性情气质来取象的画风，不是可以用工力貌取所能达到的。因此扬州八怪中金农³⁰³古质³⁰⁴，板桥挺崛³⁰⁵，黄慎³⁰⁶狂犷³⁰⁷，近人³⁰⁸秀俊，复堂³⁰⁹奔放，高翔³¹⁰清逸，凤翰³¹¹奇致，两峰³¹²冷僻³¹³，各有其自己的蹊径³¹⁴和面目，这在继承传统上是不失为好的榜样。清代画院虽然废置，而院体的影响，却仍然通过明代文征明、周之冕、徐青藤、陈洪绶等不同体系而留传下来，当时占着重要地位的花鸟画家除石涛、八大和扬州八怪外，还有从陆治、周之冕、孙克弘系统变化出来的王武³¹⁵、恽南田³¹⁶、蒋廷锡³¹⁷以及扬州画派中自成一格的华岳³¹⁸。其中当以恽南田和华岳的成就为最重要。他们

³⁰⁰ 郑板桥 (zhèng bǎn qiáo) (鄭板橋) (1693-1765) 本名燮，字板橋。清初畫家，揚州八怪之一，著有《板橋集》。

³⁰¹ 青藤 (qīng téng) 徐渭晚年號青藤老人。

青藤门下牛马走 (qīng téng mén xià niú mǎ zǒu) 鄭板橋的印章，表示願以青藤的畫為師。

³⁰² 云南 (yún nán) (雲南) 省名，位於中國南部，與越南、緬甸交界。

³⁰³ 金农 (jīn nóng) (金農) (1687-1763) 字壽門，號冬心，清初畫家。浙江杭州人，揚州八怪之一，工詩文，善書畫，以梅、竹及人物著名，著有《冬心先生集》。

³⁰⁴ 古质 (gǔ zhì) 古典而質樸。

³⁰⁵ 挺崛 (tǐng jué) 堅強有力地直立。

³⁰⁶ 黄慎 (huáng shèn) (1687-1766) 字恭懋，清初畫家，揚州八怪之一，工畫人物。

³⁰⁷ 狂犷 (kuáng kuàng) (狂獷) 放蕩，狂野不拘。

³⁰⁸ 近人 (jìn rén) 汪士慎 (1686-1759) 字近人，號巢林。安徽人，揚州八怪之一，善畫梅花水仙。

³⁰⁹ 复堂 (fù táng) (復堂) 李鱣 (1762)，字復堂，清初畫家，揚州八怪之一，工畫人物。

³¹⁰ 高翔 (gāo xiáng) (1688-1753) 字鳳崗，號西唐，揚州八怪之一，善梅花。

³¹¹ 凤翰 (fèng hàn) (高鳳翰) (1683-1747) 字西園，號南邨。清畫家，揚州八怪之一。

³¹² 两峰 (liǎng fēng) 羅聘 (1733-1799) 號兩峰，字幼文。清畫家，揚州八怪之一，金農的學生，善畫人物及鬼。

³¹³ 冷僻 (lěng pì) 孤獨。

³¹⁴ 蹊径 (qī jìng) (蹊徑) 小路。

³¹⁵ 王武 (wáng wǔ) (1632-1690) 字勤中，清畫家，工花鳥。

³¹⁶ 恽南田 (yùn nán tián) (1633-1690) 原名樞格，字壽平，一字正叔，晚年稱南田老人。清初畫家，初畫山水，後改畫花卉，創沒骨法一派。

³¹⁷ 蒋廷锡 (jiǎng tíng xī) (1669-1732) 清畫家，善寫生，多作折枝怪石。

在写生方面所达到的成就，是当时画家所难以企及的。恽南田《花果扇册》（图六 上海博物馆藏），设色渲染，纤丽妍雅，一如他自己所说：“向背³¹⁹欹正³²⁰，烘日³²¹迎风艳露，各尽其变，但觉清芬拂拂³²²，从纸间写出。”可谓“绚烂之极，仍归自然³²³”。而水墨技法的运用，在恽南田的花卉系统中，却又起了工笔写照的作用，描写物体的阴阳向背，成为中国花鸟画中的没骨素描³²⁴。与南田一系的唐光³²⁵（匹士）《墨荷³²⁶图轴》（图一〇 上海博物馆藏），是一幅绝妙的佳作。他善于描写“蒲塘³²⁷菡萏³²⁸，游鱼萍影”的题材，南田赞赏他的画认为：“若身在西湖³²⁹香雾³³⁰中，濯³³¹魄冰壶³³²，遂忘炎暑之灼体也。其经营花叶，布置根茎，直以造化为师，非时史³³³碌碌³³⁴抹绿涂红者所能窥见³³⁵。”华岳与南

³¹⁸ 华岳（huá yán）（華岳）（1682-1765）號新羅山人，清畫家，善花卉。

³¹⁹ 向背（xiàng bèi）正面及背面。指各種角度。

³²⁰ 欹正（yī zhèng）傾斜或直立。

³²¹ 烘日（hōng rì）照映在日光之下。

³²² 拂拂（fú fú）輕輕的帶過，撫過。

³²³ 绚烂之极，仍归自然（xuàn làn zhī jí，réng guī zì rán）經過極度的鮮麗光華之後，又回復平淡自然的境界。

³²⁴ 素描（sù miáo）用單純的線條來描繪，不加色彩的一種畫法。

³²⁵ 唐光（táng guāng）（1626-1690）字于光，又字匹士，清畫家。

³²⁶ 荷（hé）花名，水生，Lotus。

³²⁷ 蒲（pú）生在水邊的草，其葉可編蒲席及扇子。

塘（táng）積水的小池。

蒲塘（pú táng）

³²⁸ 菡萏（hàn dàn）荷花的別名。

³²⁹ 西湖（xī hú）湖名，在浙江杭州西部，為中國風景名勝之一。

³³⁰ 霧（wù）（霧）

³³¹ 濯（zhuó）洗

³³² 壺（hú）壺

³³³ 时史（shí shǐ）

³³⁴ 碌碌（lù lù）平庸。

³³⁵ 窥见（kuī jiàn）偷看到。

田的不同，除风格上南田秀丽、新罗³³⁶俊逸外，在笔墨上南田善用湿笔渲染，新罗好用干笔斡旋³³⁷，其长处也就在虽然是干笔斡旋，却能够表现鲜润柔和的韵味。

从画院内外以及对花鸟画发展中一些主要派系的代表作家具体风格的分析，可以看到存在在我国花鸟画中的师承和派系之间的关系相当复杂。工笔和粗笔、写实和写意、院体画和文人画，始终是既有自己的体系而又有交融³³⁸交织³³⁹相互吸取的一面。任何一种技法和风格的创新，都是在这种交织、交融的传统基础上，通过作家对自然对象的深入细致的观察所得。“画写物外形，要物形不改”，是我国传统花鸟画写实和写意相结合的基本原则。工笔和粗笔的体制，也不是代表作家风格面目的特定样式；甚至也不能单纯的理解为技法发展的先后程序。从目前所发现的新石器³⁴⁰晚期彩陶³⁴¹装饰看来，中国花鸟画是否从工笔开始，还值得研究。同时，直到现在，工笔仍然不失是中国花鸟画的表现技法，兼善工笔和粗笔的作家亦复不少。作为表现技法的工笔和粗笔在花鸟画发展历史中，一直是相互牵引³⁴²，成为写实和写意之间的调节。因此工笔和粗笔，都有它从写实向写意的过渡³⁴³历程。唯有理解这一点，才能进一步理解所谓院派和文人画，在中国花鸟画发展历史上相互影响的作用和意义。

³³⁶ 新罗 (xīn luó) 即華岳，號新羅山人。

³³⁷ 斡旋 (wò xuán) 旋轉。

³³⁸ 交融 (jiāo róng) 混合調和。

³³⁹ 交织 (jiāo zhī) (交織) 連結交接在一起。

³⁴⁰ 新石器 (xīn shí qì) 時代名，Neolithic。

³⁴¹ 彩陶 (cǎi táo) 新石器時代的陶器，上有彩色圖案，故稱彩陶。

³⁴² 互相牵引 (hù xiāng qiān yīn) 互相有連帶關係。

³⁴³ 过度 (guò dù) (過渡) 事物由一種狀態轉變到別一狀態的中途，即所謂轉換期。

討論問題

1. 黃筌和徐熙兩家風格的不同點如何？
2. 宋徽宗對繪畫的態度如何？
3. 討論元代士大夫對花鳥畫的看法。
4. 明代文、沈畫派的傳統是什麼？

第三課 關於院體畫與文人畫之史的考察

滕固

作者小傳

滕固（公元 1901—1941）字若渠，江蘇寶山人。早年赴德國研讀中國美術史，獲德國柏林大學博士學位，曾任德國東方藝術協會的名譽會員。1932 年回國，任中國行政院參事，1938 年任國立藝術科校校長。著有《唐宋繪畫史》《中國美術小史》等。

本課簡介

本篇取自《論山水畫》一書，書中包括不同作者討論有關中國山水畫的文章。院體畫與文人畫的對立，是中國繪畫史上的重要問題。本文共分三部份，第一部份為「繪畫史上的盛唐」，論及盛唐時期山水畫的演變，及其在畫史上的重要地位。第二部份「翰林畫院與院體畫之成立」，論及宋代畫院之興及其在繪畫發展上的作用。第三部份為「士大夫生活的高蹈型式與文人畫運動」，討論士大夫的生活、思想及其與文人畫的直接關係。本課只錄第三部份。

山水畫在宋代錯綜地現出暢茂¹的發展，逮至院體畫²成立而沉入於爛熟時期。這一點，未嘗沒有人注意到。郭若虛說：「畫山水惟營邱李成，長安關仝，華原范寬，智妙入神，才高出類。三家鼎峙百代，標程前古。雖有傳世可見者如王維，李思訓³，荊浩之倫，豈能方駕？近代雖有專意力學者如翟院深，劉永，紀真之輩，難繼後唐。」又說：「或問近代之藝與古人如何？答曰：近代方古多不及，而過亦有之。若論佛道，人物，仕女⁴，牛馬，則近不及古。若論山水，林石，花竹，禽魚，則古不及近。」（並見圖畫見聞志）湯垕說：「宋山水家超絕唐世者，李成，董源，范寬三人而已。嘗評之，董源得山之神氣，李成得體貌，范寬得骨法。故三家照耀古今，足為百代師法。」（畫鑑）明屠龍⁵說：「評者不以院畫為重，以巧太過而神不足也。不知宋之畫，亦非後人可造堂室⁶。如李唐⁷，劉松年⁸，馬遠，夏珪⁹，此南渡以後四大家也。畫家雖以殘山剩水目之，然可謂精工之極。」（畫箋¹⁰）這個爛熟時期的意義，就是發展到圓滿的豐富化之意義。延至元

¹ 暢（chàng）通順，不阻塞。

茂（mào）盛多的樣子。

暢茂（chàng mào）繁盛的樣子。

² 院體畫（yuàn tǐ huà）朝廷畫院的畫風。

³ 李思訓（lǐ sī xùn）（公元 651-719）唐朝畫家，唐玄宗時，進右武衛大將軍，世稱大李將軍，其畫金碧輝煌，設色濃重。

⁴ 仕（shì）官吏。

仕女（shì nǚ）宮廷中的女人，或有階級人家的女人。

⁵ 屠龍（tú lóng）明文人，精畫理，著有《畫箋》。

⁶ 堂（táng）屋子中的正廳。

可造堂室（kě zào táng shì）即登堂入室，謂能得其精妙。

⁷ 李唐（lǐ táng）（公元 1050-1130），宋畫家，河南河陽人，字晞古，善畫人物山水，又能詩，宋徽宗時供奉畫院。宋室南渡後，為南宋畫院巨匠，開馬夏一派。

⁸ 劉松年（liú sōng nián）活動於宋寧宗時期（1195-1224）宋朝畫家，浙江錢塘人，宋寧宗年待詔，師張敦禮，工畫人物，山水。

⁹ 夏珪（xià guī）南宋畫家，寧宗時為畫院待詔，浙江錢塘人，字禹玉，善畫人物，山水，所畫山水，多取小景，與馬遠齊名，世稱馬夏。

¹⁰ 畫箋（huà jiān）書名，明朝屠龍，評論畫史及畫論的書。

初，錢選之流，還是緬¹¹於這爛熟時期的圈圍¹²中。趙孟頫，高克恭¹³的作品上雖有些轉迴¹⁴的徵候¹⁵，但決定的轉迴方向，則在元季四家——黃公望，倪瓚¹⁶，王蒙¹⁷，吳鎮輩的作品上，才無忌憚¹⁸地實現了的。這就是前引王世貞的所謂「大痴¹⁹（黃公望）黃鶴²⁰（王蒙）又一變也。」的那個關節。這一變，實在是對於爛熟時期的一個反動。所以和盛唐時代同樣含有劃時代的意義。盛唐之際山水畫取得獨立地位而作了繪畫的本流，逮至宋代由簡純化而達到豐富化。到了元季²¹四家，背著豐富化而復歸於單純化，給予繪畫史以一大轉機。我們若將中國畫史劃分時期，盛唐以前是一時期；盛唐以後至宋末之初是一時期，元季四家及其以後又是一時期。最後一時期，中經明末清初文人畫運動的張揚²²，一直迄

¹¹ 緬（miǎn）（1）想念的樣子。（2）悠遠。

緬詳（miǎn xiáng）停留於。

¹² 圈（quān）圓形的線條。

圈圍（quān wéi）比喻在一定的範圍之內。

¹³ 高克恭（gāo kè gōng）（公元 1248-1310）元朝畫家，山西大同人，字彥敬，號房山，原名士安，博學能文，善畫山水及墨竹。

¹⁴ 迴（huí）同「迴」回轉過來。

¹⁵ 徵候（zhēng hòu）預兆。

¹⁶ 倪瓚（ní zàn）（公元 1301-1374）元畫家，江蘇無錫人，字元鎮，自號雲林，荊蠻氏，淨居居士。有潔癖，工詩，善畫山水。師董源，晚年以天真幽淡為宗，所居有清閬閣，雲林堂。著有《清閬閣集》。

¹⁷ 王蒙（wáng méng）（公元 1309-1385）元末明初畫家，字叔明，亦叔銘，趙孟頫外孫。元末官理問，遇難隱居於黃鶴山，號黃鶴山樵。明太祖時知泰安州事，能文，善畫，山水師王維、巨然，筆墨秀潤。與黃、吳、倪齊名，後因事下獄而死。

¹⁸ 忌（jì）敬戒。

憚（dàn）害怕。

忌憚（jì dàn）心有所戒懼而不敢妄動。

¹⁹ 痴（chī）呆笨，不聰明。

大痴（dà chī）黃公望號，同「大癡」。

²⁰ 鶴（hè）鳥名，Crane。

黃鶴（huáng hè）王蒙號。

²¹ 元季（yuán jì）元朝末期。

²² 張揚（zhāng yáng）把事情傳出去。

於²³晚近。所以宗派²⁴論者的文人畫運動，不是王維開始的，是元季四家所召致的。

元季四家的一變，不是驟然變出來的。當宋代畫院作者把題材開拓之際，他方面不但有李范董巨的山水，並且有文同，蘇東坡，米氏父子等墨戲感性之作，相互錯綜地發展開來。他們的畫風縱和院體不同²⁵，但從歷史的觀點來說，他們還是從唐五代的一條沿線²⁶上展化開來的。到了劉李馬夏，盡量把院畫的豐富性移植於山水畫上，完成了由簡純化達到豐富化的一個階段；這是勢所必然的。宗派論者把李范董巨二米納入南宗王維的一個系統之下，把劉李馬夏納入北宗李思訓的一個系統之下；這我們早就聲明不能承認的。但在這個發展過程中，確有兩種不同的傾向²⁷銼磨²⁸著。第一種：畫家生活，不好拘束，不好受制於人。這種傾向，很早就有，張彥遠記唐初的閻立本²⁹說：「太宗³⁰與侍臣泛³¹遊春苑³²，池中有奇鳥，隨波容與³³，上愛玩不已，召侍從之臣歌詠之；急召立本寫貌。……

²³ 迄 (qì) 到。

迄於... (qì yú ...) 到了...。

²⁴ 宗派 (zōng pài) 學術界或文藝界對事物不同的看法而各自成立的派別。

²⁵ 縱和...不同... (zòng hé ...bù tóng ...) 即使與...不相同。。

²⁶ 沿線 (yán xiàn) 沿著下來的系統。

²⁷ 傾 (qīng xiàng) 歪在一邊，倒向一面。

傾向 (qīng xiàng) 指意志或事情發展的趨向。

²⁸ 銼 (cuò) 大口的斧或有細齒的鋼刀。

銼磨 (cuò mó) 磨擦，衝突。

²⁹ 閻立本 (yán lì běn) (公元?-673) 唐畫家，陝西省長安人，工繪事，善人物，官至右相。

³⁰ 太宗 (tài zōng) 唐朝皇帝唐太宗 (597-649)。唐代第二任皇帝，在位二十二年 (626-649)。

³¹ 泛 (fàn) 泛舟。

³² 苑 (yuàn) 花園，這裏指皇宮內的御園。

春苑 (chūn yuàn) 春天時的御園。

³³ 容與 (róng yǔ) 舒散自適貌。

立本時已為主爵³⁴郎中³⁵，奔走流汗，俯伏³⁶池側³⁷，手揮丹素³⁸，目瞻坐賓，不勝愧赧³⁹。退戒⁴⁰其子曰：我少好讀書屬辭⁴¹，今獨以丹青見知，躬廝役之務⁴²，辱莫大焉⁴³。爾⁴⁴宜深戒，勿習此藝。」（歷代名畫記）宋李成亦有一段故事，劉道醇記云：「開寶⁴⁵中，孫四皓⁴⁶者延⁴⁷四方之士，知成妙手，不可遽⁴⁸得，以書招之。成曰：我業儒者，粗識去就⁴⁹，性愛山水，弄筆自適耳，豈能奔走豪士⁵⁰之門，與工技同處哉！遂不應⁵¹。」

³⁴ 爵（jué）官名的總稱。

主爵（zhǔ jué）舊官名，主封爵之事。

³⁵ 郎中（láng zhōng）官名，司官之位最高者。

³⁶ 俯（fǔ）向下彎著身子。

伏（fú）以面向地。

³⁷ 側（cè）旁邊。

³⁸ 丹（dān）深紅色。

素（sù）白色。

丹素（dān sù）指顏料。

³⁹ 赧（nǎn）面孔因慚愧而發紅。

⁴⁰ 戒（jiè）勸戒，警戒。

⁴¹ 屬（shǔ）作。

屬辭（shǔ cí）作文章。

⁴² 躬（gōng）親自。

廝（sī）僕人。

役（yì）給人使喚的。

躬廝役之務（gōng sī yì zhī wù）做聽人使喚的僕役工作。

⁴³ 辱（rǔ）又讀（rù），恥辱，羞辱。

辱莫大焉（rǔ mò dà yān）沒有比這更大的侮辱了。

⁴⁴ 爾（ěr）你

⁴⁵ 開寶（kāi bǎo）宋太祖年號（968-975）。

⁴⁶ 孫四皓（sūn sì hào）北宋人，開寶時人。

⁴⁷ 延（yán）請，聘求。

⁴⁸ 遽（jù）急迫，忽然，立即。

⁴⁹ 粗識去就（cū shí qù jiù）粗略地懂得進退的道理（不為金錢權勢而損志節的道理）。

⁵⁰ 豪士（háo shì）有勢力的人。

⁵¹ 不應（bú yìng）沒有答應。

(聖朝名畫錄⁵²) 托跡⁵³於帝室侯門⁵⁴，躬廝役之務，與工技同處，他們視為莫大的恥辱。

第二種：自翰林圖畫院⁵⁵成立以後，把繪畫膠結⁵⁶於科舉制度⁵⁷。畫家生活，不能不戰戰兢兢⁵⁸，侷促⁵⁹於法度⁶⁰之內。第一種人所恥而不為的，他們不能不逆來而順受之。第一種人傾向於優遊自適的生活，其反映於畫面上，不尚⁶¹形似而尚天趣⁶²，不尚格法而尚新穎。

蘇東坡詩云：「論畫以形似，見與兒童鄰，為詩必此詩，定知非詩人。詩畫本一律，天工與清新。」(畫鄴陵⁶³王主簿⁶⁴所畫折枝)又說：「古今畫水，多作平遠細皺⁶⁵，其善者不過為波頭起伏。人至以手捫⁶⁶之，謂有窪隆⁶⁷，以為至妙；特與印板水紙爭工⁶⁸與毫釐之間⁶⁹！」(東坡題跋)歐陽修詩云：「古畫畫意不畫形，梅詩⁷⁰詠物無隱情，忘形得意⁷¹知者

⁵² 聖朝名畫錄 (shèng cháo míng huà lù) 書名，即《宋朝名畫錄》，北宋，劉道醇撰。

⁵³ 托跡 (tuō jì) 蹤跡所寄托，即托身投靠。

⁵⁴ 侯門 (hóu mén) 稱顯貴的家庭。

⁵⁵ 翰林圖畫院 (hàn lín tú huà yuàn) 朝廷所設立的畫院，隸屬於翰林院。

⁵⁶ 膠結 (jiāo jié) 黏附，連結。

⁵⁷ 科舉制度 (kē jǔ zhì dù) 舊時用考試來錄取官吏的制度。

⁵⁸ 戰戰兢兢 (zhàn zhàn jīng jīng) 小心害怕的樣子。

⁵⁹ 侷促 (jú cù) 限制，束縛。

⁶⁰ 法度 (fǎ dù) 規矩。

⁶¹ 尚 (shàng) 注重，尊重。

⁶² 天趣 (tiān qù) 自然的趣味。

⁶³ 鄴陵 (yān líng) 即今河南省開封。

⁶⁴ 王主簿 (wáng zhǔ bù)

⁶⁵ 皺 (zhòu) 物體不平有摺痕。

⁶⁶ 捫 (mén) 摸。

⁶⁷ 窪 (wā) 低陷的地方。

隆 (lóng) 高出的地方。

⁶⁸ 爭工 (zhēng gōng) 比賽工藝。

⁶⁹ 釐 (lí) 牛馬尾上的長毛。

毫釐之間 (háo lí zhī jiān) 相差一點點，有如毫與釐之間的差別。

⁷⁰ 梅詩 (méi shī) 宋初詩人梅聖俞的詩。

⁷¹ 忘形得意 (wàng xíng dé yì) 不求形似而得神韻意趣。

寡⁷²，不如見詩如見畫。」（盤車圖詩⁷³），第二種人身居翰林院，進退於法度繩墨⁷⁴之中；生活之反映於畫面上，以形似如鴣⁷⁵的，爭工爭巧，以邀⁷⁶在上者的品選。宗派論者執住了這一點，名前一種為士大夫畫或文人畫，名後一種為院體畫，且隱隱中⁷⁷視院體畫和工技同類的。這無異說，前種是士大夫，後一種是工技。其實士大夫作家由工技中分別出來，也是很早的事情，晉王虞⁷⁸就有「學畫可以知師弟行己之道⁷⁹」的話，唐張彥遠更露骨⁸⁰地說：「自古善畫者，莫非衣冠貴胄，逸士高人，振妙一時，傳芳千祀⁸¹，非閭閻⁸²鄙賤⁸³之所能為也」。（並見歷代名畫記）一直至宋，還是這麼主張，郭若虛說：「竊觀

⁷² 寡（guǎ）少。

⁷³ 盤車圖詩（pán chē tú shī）北宋歐陽修（1007-1072）詩，題古畫（盤車圖）。

⁷⁴ 繩（shéng）用麻絲做成的粗線。

繩墨（shéng mò）木匠用以畫直線的器具，比喻規矩，標準。

⁷⁵ 鴣（gū）指鷓鴣，鳥名。形像鴣，腳深紅色，常對鳴，叫聲像說“行不得也哥”。

⁷⁶ 邀（yāo）招請。

⁷⁷ 隱隱中（yǐn yǐn zhōng）隱約中。

⁷⁸ 王虞（wáng yì）晉朝文人及書畫家。

⁷⁹ 師弟行己之道（shī dì háng jǐ zhī dào）指尊師孝悌及自己修身的道理。

⁸⁰ 露骨（lù gǔ）明顯地把真意表露出來。

⁸¹ 祀（sì）祭，大祀一年一次，故千祀即千世。

⁸² 閭閻（lú yán）人民住的地方。

⁸³ 鄙（bǐ）粗俗。

賤（jiàn）地位低微。

⁸⁴自古奇迹⁸⁵，多是軒冕才賢⁸⁶，岩穴上士⁸⁷，依仁遊藝⁸⁸，探頤鉤深⁸⁹。高雅之情，一寄於畫。人品高矣，氣韻不得不高；氣韻既高矣，生動不得不全。所謂神之又神，而能精焉⁹⁰。」（前引書⁹¹）翻開中國繪畫史來一看，畫家什九⁹²是士大夫；書院中人，亦教養有素，有何理由可屏之於士大夫文人之外？像郭熙通常也算做院人的（御書院藝學⁹³，並有列他為北宗的），他所說的：「今之執筆者，所養之不擴充，所覽之不淳熟⁹⁴，所經之不眾多，所取之不精粹；而得紙拂筆，水墨遽下，不知何以綴景⁹⁵於煙霞⁹⁶之表，發興於溪山之顛⁹⁷哉！」（林泉高致⁹⁸）的幾句話，屢被後代的所謂文人畫家們稱述。由此可知非院體畫與院體畫之分別，不是士大夫與工技的分別；乃同一身分的士大夫生活中，潛存著

⁸⁴ 竊觀（qiè guān）且看。

⁸⁵ 奇跡（qí jì）指奇妙的畫。

⁸⁶ 軒（xuān）（1）車前高起的叫軒。（2）高大。

冕（miǎn）古時大夫以上所戴的禮帽。

軒冕才賢（xuān miǎn cái xián）有地位才能的人。

⁸⁷ 岩（yán）大石。

穴（xuè）地洞。

岩穴上士（yán xuè shàng shì）隱世的學者。

⁸⁸ 依仁（yī rén）出自論語，以仁為依據的。

依仁遊藝（yī rén yóu yì）以仁為依據的品性來繪畫。

⁸⁹ 頤（yí）高妙。

探頤鉤深（tàn yí gōu shēn）探求精妙之理。

⁹⁰ 焉（yān）語助詞，如“呢”，“吧”等。

⁹¹ 前引書（qián yǐn shū）前面引用過的書，即《曆代名畫記》。

⁹² 什九（shí jiǔ）十個人中有九個，百分之九十的意思。

⁹³ 御書院藝學（yù shū yuàn yì xué）郭熙所居的官職。

⁹⁴ 淳（chún）樸實。

淳熟（chún shú）熟練。

⁹⁵ 綴（zhuì）用線把破的縫起來，這裏表示「構」，「做」的意思。

綴景（zhuì jǐng）構圖。

⁹⁶ 霞（xiá）太陽照射在雲層上所發生的紅色光彩。

⁹⁷ 顛（diān）頂頭，最高處。

⁹⁸ 林泉高致（lín quán gāo zhì）書名，北宋郭熙、郭思父子撰，書分六篇，分別討論繪畫之理。

二種不同的傾向之分別。我現在假定二個名稱：前一種是士大夫不甘囿⁹⁹於規矩法度，而傾向於玩世¹⁰⁰高蹈¹⁰¹的「高蹈型式」，後一種士大夫被科舉制度所束縛，進退於規矩法度之中的「館閣¹⁰²型式」。（按前人稱華貴而近於干祿¹⁰³的文章，叫做館閣氣；翰林應詔的文章或書法，叫做館閣體。）在宋代繪畫上，確有這二種型的存在，但不是上下層的，而是在銼磨中發展的；中間還沒有十分明顯的決定的分裂。所以院畫的影響傳達到山水上而成就劉李馬夏的作品，當初絕不勉強而極自然的事。一入元代便不同了，第一，宮廷方面對於繪畫的限制放鬆了，不再繼續翰林圖書院的盛事了。第二，異族入主，經一度亂離，士大夫隱遯¹⁰⁴鳴高¹⁰⁵，成了風習。有這二個原因，足使繪畫向著「高蹈型式」發展。當時如畫家趙孟堅和趙孟頫是從兄弟¹⁰⁶，由宋易元，趙孟頫仕元，幾至兄弟誼絕。元姚桐壽¹⁰⁷說：「趙子固¹⁰⁸（孟堅）宋宗室也，入本朝不樂¹⁰⁹仕進¹¹⁰；隱居州之廣成鎮¹¹¹，時

⁹⁹ 囿（yòu）有牆的園地，受限制的意思。

¹⁰⁰ 玩世（wán shì）遊戲人間，生活態度不嚴謹。

¹⁰¹ 高蹈（gāo dǎo）高潔的行為。

¹⁰² 館閣（guǎn gé）謂臺閣，即職位很高的官吏。

¹⁰³ 干祿（gān lù）求祿，即謀官。

祿（lù）高位及俸，即作官。

¹⁰⁴ 遯（dùn）一作「遁」，逃避。

隱遯（yǐn dùn）即退隱，隱居。

¹⁰⁵ 鳴高（míng gāo）自鳴清高。

¹⁰⁶ 從兄弟（cóng xiōng dì）堂兄弟。

¹⁰⁷ 姚桐壽（yáo tóng shòu）元文人，字樂年，自號桐江釣叟，著有《樂郊私語》。

¹⁰⁸ 趙子固（zhào zǐ gù）（1192-1267）趙孟堅，字子固，是趙孟頫的堂兄。

¹⁰⁹ 不樂（bú lè）不喜好。

¹¹⁰ 仕進（shì jìn）做官。

¹¹¹ 廣成鎮（guǎng chéng zhèn）鎮名，在浙江省海鹽縣。

載以一舟，舟中琴書尊¹¹²杓¹¹³畢具¹¹⁴；往往泊¹¹⁵寥汀¹¹⁶葦岸¹¹⁷，看夕陽¹¹⁸賦¹¹⁹曉月¹²⁰為事。縣令¹²¹宣城¹²²梅黻¹²³刺船¹²⁴訪公¹²⁵，公飛棹¹²⁶而去。梅曰：昔人¹²⁷所謂名可聞而身不可見，殆¹²⁸謂先生歟？公從弟子昂¹²⁹（孟頫），自苕¹³⁰中來訪公，公閉門不納，夫人勸之，使令從後門入。坐定，第問弁山¹³¹笠澤¹³²近來佳¹³³否？子昂云佳！公曰：弟奈山澤佳何¹³⁴！子昂退，使人濯其坐具，蓋惡其作寶王家¹³⁵也。（孫承澤¹³⁶庚子銷夏記¹³⁷所引）

¹¹² 尊（zūn）飲用的器皿。

¹¹³ 杓（sháo）同「勺」，取水的器具。

¹¹⁴ 畢具（bì jù）全部齊備。

¹¹⁵ 泊（bó）小船停在水上，安靜的意思。

¹¹⁶ 寥（liáo）空虛，寂靜。

寥汀（liáo tīng）寂靜的沙灘。

¹¹⁷ 葦岸（wěi àn）長著水草的岸邊。

¹¹⁸ 夕陽（xī yáng）快要下山的太陽。

¹¹⁹ 賦（fù）吟詠作詩。

¹²⁰ 曉（xiǎo）天明。

曉月（xiǎo yuè）天快亮時天空中的月亮。

¹²¹ 縣令（xiàn lìng）官名，一縣的長官。

¹²² 宣城（xuān chéng）地名，在安徽省南部。

¹²³ 梅黻（méi fú）人名，南宋晚年為浙江省海鹽縣令。

¹²⁴ 刺船（cì chuán）撐船的意思。

¹²⁵ 公（gōng）指趙子固。

¹²⁶ 棹（zhào）「櫂」，在小船旁撥水，使船進行的工具。

¹²⁷ 昔人（xī rén）從前的人。

¹²⁸ 殆（dài）恐怕。

¹²⁹ 子昂（zǐ áng）趙孟頫（1254-1322），字子昂，元浙江吳興人，號松雪道人，工書畫。本宋之宗室，仕於元，官翰林學士承旨。

¹³⁰ 苕（tiáo）指苕溪，吳興縣。

¹³¹ 弁山（biàn shān）山名，在今浙江吳興縣西北十八里，一名卞山。

¹³² 笠澤（lì zé）水名，按《揚州記》：「太湖一名笠澤，一名洞庭」。

¹³³ 佳（jiā）美好。

¹³⁴ 弟奈山澤佳何？（dì nài shān zé jiā hé）弟怎麼知道弁山和笠澤（趙的故鄉）很好？趙子固看不起趙孟頫在北方為元朝廷做事，故意用此話來氣他。

¹³⁵ 作寶王家（zuò bǐn wáng jiā）為朝廷做事。

¹³⁶ 孫承澤（sūn chéng zé）清河北北平人，字耳北，號北海，又號退谷，收藏豐富。有《庚子銷夏記》。

¹³⁷ 庚子銷夏記（gēng zǐ xiāo xià jì）清孫承澤撰，為所藏書畫，敘述始末及考證。

此種高蹈型式，到了元季極度發展，我們看了元季四家黃倪王吳的生涯¹³⁸，即可明白。明
李日華記黃公望云：「黃子久終日只在荒山亂石叢木深篠¹³⁹中坐；意態忽忽，人不測其為
何。又每往渑¹⁴⁰中通海處，看急流轟浪，雖風雨驟至，水怪悲詫¹⁴¹而不顧。噫¹⁴²！此大痴
之筆，所以沉鬱變化，幾與造化爭奇哉！」（畫媵¹⁴³）孫承澤記倪瓚云：「元末倪雲林
¹⁴⁴，顧阿瑛¹⁴⁵，皆以風流文藻¹⁴⁶相尚¹⁴⁷；二人資雄江南¹⁴⁸，亭館聲妓¹⁴⁹，妙絕一時。兵
起，皆毀家自全。……倪有雲林堂¹⁵⁰，清閼閣，明聞四夷¹⁵¹。至亂，斥賣¹⁵²田宅，得錢數
百緡¹⁵³。會稽張伯雨¹⁵⁴至，倪念其貧且老，悉¹⁵⁵推與之，不留一緡。遍舟遨遊¹⁵⁶，終於

¹³⁸ 生涯（shēng yá）生活的範圍，生平。

¹³⁹ 篠（xiǎo）同「筱」，細竹子。

深篠（shēn xiǎo）指竹林或木林。

¹⁴⁰ 渑（mǎo）河灣。

¹⁴¹ 水怪（shuǐ guài）水中的妖怪。

悲詫（bēi chà）悲叫，驚號。

水怪悲詫（shuǐ guài bēi chà）形容海浪之猛烈。

¹⁴² 噫（yī）歎息聲。

¹⁴³ 畫媵（huà yìng）書名，明李日華（1565-1635）撰，全名《竹嬾畫媵》。

¹⁴⁴ 倪雲林（ní yún lín）元畫家倪瓚，（1301-1374）號雲林。

¹⁴⁵ 顧阿瑛（gù ā yīng）即顧瑛（1310-1369），元畫家。

¹⁴⁶ 文藻（wén zǎo）文章辭藻，即學問。

¹⁴⁷ 相尚（xiàng shàng）齊名。

¹⁴⁸ 資雄江南（zī xióng jiāng nán）財富為江南之首。

¹⁴⁹ 聲妓（shēng jì）歌妓。

¹⁵⁰ 雲林堂（yún lín táng）倪瓚書房名。

¹⁵¹ 夷（yí）古時稱東方的沒有文化的民族。

四夷（sì yí）四方的意思。

¹⁵² 斥（chì）拒，棄。

斥賣（chì mài）賣去的意思。

¹⁵³ 緡（mín）古代錢的單位。

¹⁵⁴ 張伯雨（zhāng bó yǔ）元人，即張雨（1277-1348），倪瓚的好朋友。

¹⁵⁵ 悉（xī）全部

¹⁵⁶ 遨遊（áo yóu）隨意遊玩。

故人¹⁵⁷之家。」（前引書）四家的生活，似從一個型範裏脫胎¹⁵⁸出來的，而四家的作品便反映出極度的高蹈型式。他們轉了一個方向，他們將作院體畫之特質的形似與格法，也全然毀棄了。倪瓚說：「僕¹⁵⁹之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」又說：「余¹⁶⁰之竹，聊以寫胸中¹⁶¹逸氣耳；豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉！」吳鎮說「墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣，與夫評畫者流，大有寥廓¹⁶²，常觀陳簡齋¹⁶³墨梅詩云：意不足求顏色似，前身相馬¹⁶⁴九方皋¹⁶⁵。此真知畫者也。」（並見秦祖永¹⁶⁶編畫學心印）雖有人說，四家之畫出自荆關董巨，但他們不曾被古人拘束過的，明李流芳¹⁶⁷說：「夫學古人者，固非求其似之謂也。子久仲圭¹⁶⁸學董巨，元鎮¹⁶⁹學荆關，彥敬¹⁷⁰學二米，然亦成為元鎮，子久，仲圭，彥敬而已，何必如今之臨摹古人哉？」（秦編畫學心印）因此，元季四家的作品，充分地顯出了劃時期的意義。當山水上的院體畫成立後，豐富而至於爛熟，不能不轉迴方向了。隨伴士大夫生活中高蹈型式的發展，而繪畫也復歸於單純化了。這關節是在元季四家的作品上實現的。有元季四家的作

¹⁵⁷ 故人（gù rén）老朋友。

¹⁵⁸ 胎（tāi）胚胎，即模型。

脫胎（tuō tāi）從模型裏脫離出來。

¹⁵⁹ 僕（pú）供人使用的人，古時用作謙虛的自稱。

¹⁶⁰ 餘（yú）「我」的意思。

¹⁶¹ 胸中（xiōng zhōng）心中。

¹⁶² 寥廓（liáo kuò）空曠，高遠，這裏指相差很遠的意思。

¹⁶³ 陳簡齋（chén jiǎn zhāi）宋詩人，即陳與義（1090-1138），字去非，號簡齋。

¹⁶⁴ 相馬（xiàng mǎ）能察驗馬的好壞的人。

¹⁶⁵ 九方皋（jiǔ fāng gāo）春秋戰國時人，以善相馬出名。

¹⁶⁶ 秦祖永（qín zǔ yǒng）（1825-1884）清文人，字逸芬，號楞煙外史，善畫，山水師王時敏，著有《桐蔭論畫》，《畫訣》，《畫學心印》。

¹⁶⁷ 李流芳（lǐ liú fāng）（1575-1629）明畫家，浙江嘉定人，字長蘅，一字茂宰，號香海，晚稱慎娛居士，工詩善畫，尤精繪事，畫中九友之一。

¹⁶⁸ 仲圭（zhòng guī）吳鎮（1280-1354），字仲圭，元畫家。

¹⁶⁹ 元鎮（yuán zhèn）倪瓚（1301-1374），字元鎮，元畫家。

¹⁷⁰ 彥敬（yàn jìng）高克恭（1248-1310）字彥敬，元畫家。

品，才有從院體畫分別出來的文人畫。倘若覺得宗派論者的士大夫與非士大夫的分別不妥，那末名院體畫為「館閣派」，名文人畫為「高蹈派」，亦無不可。

元季高蹈派成立了後，它就召致了明末清初的文人畫，或南宗運動。雖然明代規撫¹⁷¹宋制，恢復畫院，有浙派院派等的院體畫之興起：雖然像浙派的王履¹⁷²有「意在形，取意舍形，無所求意；意溢¹⁷³乎形，失其形者，意云何哉！」（華山圖序¹⁷⁴）的挑撥¹⁷⁵的主張；但當時的院體畫，只是前代風格之零星¹⁷⁶的殘存，未曾蒸¹⁷⁷為大規模之運動的。自嘉靖¹⁷⁸（一五二二）以後，文徵明，沈周等出現，一直到董其昌，高蹈派的發揚運動發軔¹⁷⁹了，南北宗之說，即始於是時。較董其昌略微前輩的莫是龍¹⁸⁰說：「禪¹⁸¹家有南北二宗¹⁸²，唐時始分，畫之南北二宗，亦唐時始分也。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹

¹⁷¹ 規撫（guī fǔ）模仿。

¹⁷² 王履（wáng lǚ）（1332-after 1383）明初畫家，江蘇人，字道安，善山水，曾畫華山四十景。

¹⁷³ 溢（yì）水過多而滿出。

¹⁷⁴ 華山圖序（huá shān tú xù）序名，明王履題自畫華山圖。

¹⁷⁵ 挑撥（tiǎo bō）在人或事中製造不和諧的麻煩。

¹⁷⁶ 零星（líng xīng）不成整個的，零碎。

¹⁷⁷ 蒸（zhēng）發展。

¹⁷⁸ 嘉靖（jiā jìng）明世宗年號（1522-1566）共四十五年。

¹⁷⁹ 軔（rèn）止住輪盤旋轉的木頭。

發軔（fā rèn）開動木輪，比喻事情的開端。

¹⁸⁰ 莫是龍（mò shì lóng）活動期為（1567-1600），明朝人，字雲卿，更字延韓，華亭人，工詩文書畫，著《畫說》一卷。

¹⁸¹ 禪（chán）佛教中的一派，禪宗不立文字，直指人心，見性成佛。釋迦 Sakyamuni 弟子迦葉 Maha Kashyapa 為始祖，達摩 Bodhidharma 為東土初祖。

¹⁸² 南北二宗（nán běi èr zōng）禪宗自五祖弘忍後，慧能，神秀分傳南北二宗，有南頓北漸之別。在繪畫中，明末董其昌，莫是龍亦將中國山水畫法，自唐以後分南北二宗，南宗祖王維，重渲染而少鉤勒，北宗祖李思訓，山石峭拔，用青綠濃重之色。

¹⁸³，趙伯駒¹⁸⁴，伯驢¹⁸⁵，以至馬夏¹⁸⁶輩。南宗則王摩詰¹⁸⁷始用渲淡¹⁸⁸，一變拘斫¹⁸⁹之法，其傳為張瑑¹⁹⁰，荆關，董巨，郭忠恕¹⁹¹，米家父子，以至元之四大家。」（畫說）董其昌紹述¹⁹²了他的主張後，即站在南宋方面，予南宗以「文人畫」的稱謂。他說：「文人之畫自王右丞¹⁹³始，其後董源，巨然，李成，范寬為嫡子；李龍眠¹⁹⁴，王晉卿¹⁹⁵，米南宮¹⁹⁶及虎兒，皆從董巨得來。直至元四大家黃子久，王叔明¹⁹⁷，倪元鎮¹⁹⁸，吳仲圭，皆其正傳。吾朝文¹⁹⁹，沈²⁰⁰，則尤遠承衣鉢²⁰¹。若馬，夏，及李唐，劉松年，又是李大將軍之

¹⁸³ 趙幹（zhào gàn）五代畫家，善山水。

¹⁸⁴ 趙伯駒（zhào bó jū）（活動期為 c1120-1135）宋畫家，宗室，字千裏，工花鳥人物山水，極工細。

¹⁸⁵ 伯驢（bó lǚ）（活動期為 1125）趙伯驢，伯駒弟，宋畫家，畫山水花木。

¹⁸⁶ 馬夏（mǎ xià）馬遠和夏珪，均南宋畫家，在畫院。

¹⁸⁷ 王摩詰（wáng mó jí）王維（699-759）字摩詰，唐詩人及畫家，被董其昌等人推崇為文人畫的始祖。

¹⁸⁸ 渲淡（xuàn dàn）繪畫時用水墨加於紙或絹上，即渲染。

¹⁸⁹ 斫（zhuó）用斧劈樹。

拘斫（jū zhuó）指粗硬多劈法的筆法。

¹⁹⁰ 張瑑（zhāng zǎo）唐畫家，約八世紀中葉在世，以畫松出名。

¹⁹¹ 郭忠恕（guō zhōng shù）（c930-977）宋洛陽人，字恕先，工書，善畫，放浪縱酒，宋太宗時授國子監主簿，因罪流登州死，著有《汗簡佩觿》等書。

¹⁹² 紹（shào）繼續。

紹述（shào shù）繼述。

¹⁹³ 王右丞（wáng yòu chéng）即王維，唐玄宗時官尚書右丞，世稱王右丞。

¹⁹⁴ 李龍眠（lǐ lóng mián）即李公麟（c1049-1106），北宋文人畫家，以畫白描人物名。

¹⁹⁵ 王晉卿（wáng jìn qīng）王詵（c1048-1103）字晉卿，北宋畫家，善畫山水。

¹⁹⁶ 米南宮（mǐ nán gōng）即米芾（1051-1107）宋人，字元章，世稱米南宮，精書法，畫山水人物，自成一派，官至禮部員外郎。

¹⁹⁷ 王叔明（wáng shū míng）王蒙，字叔明，元末畫家。

¹⁹⁸ 倪元鎮（ní yuán zhèn）倪瓚，字元鎮。

¹⁹⁹ 文（wén）文徵明（1470-1559）明朝江蘇吳縣人，初名璧，以字行，號衡山，詩、文、書、畫稱名於時。

²⁰⁰ 沈（shěn）沈周（1427-1509）明畫家，皆超詣，世稱待詔，著有《甫四集》。長洲人（今江蘇吳縣）字石田。

²⁰¹ 鉢（bō）和尚盛飯的器具。

衣鉢（yī bō）佛家師徒傳襲有一衣一鉢，師生傳授叫傳衣鉢。

派，非吾曹²⁰²所當學也。」（畫禪室隨筆²⁰³）他把歷史說明了後，歸結²⁰⁴到決定地走南宋的路，這不啻²⁰⁵是南宗運動的宣言。這個運動起於明末，到清初四王²⁰⁶吳²⁰⁷惲²⁰⁸六大，還是繼續擴大。王時敏說²⁰⁹：「唐宋以後，畫家正脈，自元四大家趙承旨²¹⁰（孟頫）外，吾吳²¹¹文，沈，唐²¹²，仇²¹³，以既董文敏²¹⁴，雖用筆各殊，皆刻意師古，實同鼻孔出氣。」（西廬畫跋²¹⁵）王鑑²¹⁶說，「畫之有董巨，猶書之有鍾²¹⁷王²¹⁸，舍此則為外道²¹⁹。惟元季大家，正脈相傳；近代自文，沈，思翁²²⁰（董其昌）之後，幾作廣陵散²²¹矣。

²⁰² 吾曹（wú cáo）我們。

²⁰³ 畫禪室隨筆（huà chán shì suí bǐ）書名，明董其昌撰。

²⁰⁴ 歸結（guī jié）結果。

²⁰⁵ 啻（chì）又讀（tì），僅只。

不啻（bú chì）不只，不僅。

²⁰⁶ 四王（sì wáng）清初四畫家，王時敏（1592-1680），王鑑（1598-1677），王原祁（1642-1715），王翬（1632-1717），均善山水。

²⁰⁷ 吳（wú）清初畫家吳歷（1632-1718），江蘇常熟人，字漁山，號墨井，與四王齊名。

²⁰⁸ 惲（yùn）清初畫家惲壽平（1633-1690），江蘇武進人，名格，以字行，一字正叔，別署白雲外史，雲溪外史，晚年稱南田老人。初畫山水，後畫花卉，創沒骨花一派。

²⁰⁹ 王時敏（wáng shí mǐn）（1592-1680）清初畫家，四王之一，字遜之，號煙客，又號西廬老人，工詩文，善書畫，為清初畫家領袖，著有《西田集》（江蘇太倉人）。

²¹⁰ 承旨（chéng zhǐ）舊官名。

²¹¹ 吾吳（wú wú）我們江蘇地方。

²¹² 唐（táng）明畫家唐寅（1470-1523），江蘇吳縣人，字子畏，又字伯虎，號六如，善為詩文，尤工畫，山水，人物均稱神品。

²¹³ 仇（qiú）明畫家仇英，字實父，號十洲，江蘇人，活動期為十六世紀初期，山水人物皆精，明四家之一。

²¹⁴ 董文敏（dǒng wén mǐn）明董其昌（1555-1636），諡文敏，世稱董文敏。

²¹⁵ 西廬畫跋（xī lú huà bá）清王時敏撰。

²¹⁶ 王鑑（wáng jiàn）（1598-1677）清初畫家，四王之一，字圓照，號染香庵主，江蘇太倉人，王世貞曾孫，以蔭仕至廉州知府，人稱王廉州，善畫山水。

²¹⁷ 鍾（zhōng）鍾繇（151-230）三國人，字元常，書法家。

²¹⁸ 王（wáng）王羲之（321-379）晉人，字逸少，曾為右軍將軍，世稱王右軍，書法最為後人所重，以《蘭亭集序》等為最。

²¹⁹ 外道（wài dào）正道之外，即旁門左道。

²²⁰ 思翁（sī wēng）即董其昌。

²²¹ 廣陵（guǎng líng）地名，今江蘇揚州。

廣陵散（guǎng líng sǎn）琴曲名。晉書嵇康傳，謂嵇康得異人傳授廣陵散一曲，後嵇康被司馬昭所害，

獨大痴一派，吾婁²²²烟客²²³（時敏）奉常²²⁴，深得三昧²²⁵，意²²⁶此外無人。客冬²²⁷遇王子石谷²²⁸，沈子伊在²²⁹於金閶²³⁰；得觀所作，俱師子久²³¹，而有出藍之妙，不啻如朝彩²³²夜光²³³，令人應接不暇²³⁴也。」（染香庵畫跋²³⁵）王原祁²³⁶說：「畫家自晉唐以來，代有名家；若其理趣兼到，右丞始發其蘊。至宋有董巨，規矩大備矣。沿習²³⁷既久，傳其遺法而各見其能，發其新思而各創其格，如南宋之劉李馬夏，非不驚心炫目²³⁸，有刻劃精巧處，與董巨老米²³⁹之元氣²⁴⁰磅礴²⁴¹，則大小不覺逕庭²⁴²矣。元初趙吳興²⁴³發藻麗於渾

世上再無人能彈此曲。此處謂董巨的正統書法，幾乎斷絕。

²²² 婁（lóu）地名，婁東，今江蘇省太倉縣之別稱，王時敏、王鏊的故鄉。

²²³ 煙客（yān kè）王時敏，號煙客。

²²⁴ 奉常（fèng cháng）官名，王時敏曾任奉常，後世多稱王奉常。

²²⁵ 三昧（sān mèi）本佛家語，後借用凡求學做事能得其精妙要訣者為得三昧。

²²⁶ 意（yì）認為，覺得。

²²⁷ 客冬（kè dōng）離家旅行在外的一個冬天。

²²⁸ 王子石谷（wáng zǐ shí gǔ）即王石谷（王翬），子是尊稱。

²²⁹ 沈子伊在（shěn zǐ yī zài）沈湄，清初人，字伊在。

²³⁰ 金閶（jīn chāng）地名，江蘇省吳縣之通稱，（因舊有金閶亭，在該縣閶門內）。

²³¹ 子久（zǐ jiǔ）黃公望，字子久。

²³² 朝彩（zhāo cǎi）朝霞的光彩。

²³³ 夜光（yè guāng）（1）月亮的光彩。（2）夜光明珠的光彩。

²³⁴ 暇（xiá）空閑。

應接不暇（yīng jiē bù xiá）來不及應接。

²³⁵ 染香庵畫跋（rǎn xiāng ān huà bá）書名，王鏊撰。

²³⁶ 王原祁（wáng yuán qí）（1642-1715）清畫家，王時敏孫，字茂京，號麓臺，康熙進士，官至戶部侍郎，充書畫譜總裁官，畫山水意境高曠，與其祖，及王鏊、王翬並稱四王，著有《雨窗漫筆》。

²³⁷ 沿習（yán xí）依照舊有的習俗。

²³⁸ 炫（xuàn）光耀，光彩明亮。

炫目（xuàn mù）比喻光彩明亮。

²³⁹ 老米（lǎo mǐ）指米芾。

²⁴⁰ 元氣（yuán qì）人之精神。

²⁴¹ 磅礴（páng bó）精神充沛飽滿。

²⁴² 逕庭（jìng tíng）同「徑」庭，不同的意思。

²⁴³ 趙吳興（zhào wú xīng）指趙孟頫，趙乃吳興人。

厚²⁴⁴之中，高房山²⁴⁵示筆墨於變化之表，與董巨米家精神為一家眷屬²⁴⁶。以後黃王倪吳²⁴⁷，闡發其旨，各有言外意。吳興房山²⁴⁸之學，方見祖述不虛。董巨二米之傳，益²⁴⁹信淵源有自矣。」又說：「畫自右丞以氣韻生動為主，遂開南宗法派；北宋董巨集其大成，元高，趙，四家俱宗之。用意則渾朴²⁵⁰中有超脫，用筆則剛健中含婀娜²⁵¹。不事²⁵²粉飾而神彩出焉，不務²⁵³矜奇²⁵⁴而精神注焉。」（雨窗漫筆²⁵⁵）偃曝餘談²⁵⁶作者也說：「山水畫自唐始變古法，蓋有二宗，李思訓王維是也。李之傳為宋趙伯駒，伯驢，以及於李唐，郭熙，馬遠，夏珪，皆李派。王之傳為荊浩，關仝，董源，李成，范寬，以及大小米，元四家，皆王派。李派粗硬無士人氣；王派虛和蕭瑟²⁵⁷，此又慧能²⁵⁸之禪，非神秀²⁵⁹所能及

²⁴⁴ 渾（hún）光滑圓通。

渾厚（hún hòu）厚重。

²⁴⁵ 高房山（gāo fáng shān）即高克恭。

²⁴⁶ 眷（juàn）親戚，家屬，有血統關係的人。

眷屬（juàn shǔ）親屬，家屬。

²⁴⁷ 黃王倪吳（huáng wáng ní wú）指元四家黃公望，王蒙，倪瓚，吳鎮。

²⁴⁸ 吳興房山（wú xīng fáng shān）指趙孟頫及高克恭。

²⁴⁹ 益（yì）更加。

²⁵⁰ 朴（pú）同「樸」

渾朴（hún pú）厚重樸實。

²⁵¹ 婀娜（ē nuó）謂柔美之態。

²⁵² 事（shì）作為。

²⁵³ 務（wù）作，從事。

²⁵⁴ 矜（jīn）自誇。

矜奇（jīn qí）誇大。

²⁵⁵ 雨窗漫筆（yǔ chuāng màn bǐ）書名，清王原祁撰。

²⁵⁶ 偃曝餘談（yǎn pù yú tán）書名，明陳繼儒（1558-1639）作。

²⁵⁷ 蕭瑟（xiāo sè）寂靜冷清的樣子。

²⁵⁸ 慧能（huì néng）（公元638-713）唐時僧人，禪宗第六祖，師弘忍禪師，受其法，居韶州曹溪山寶林寺，為南宗之祖。

²⁵⁹ 神秀（shén xiù）唐朝時禪宗名僧，與慧能同時，因慧悟不及慧能而不能受衣鉢，後來成為北宗之祖。

也。至郭忠恕，馬和之²⁶⁰，又如方外不食烟火，另具一骨相者。」（厲鶚²⁶¹南宋院畫錄²⁶²所引）他們以南宗為正脈，為法派；以北宗為外道。僅就此點，已足看出他們擁戴²⁶³南宗的熱烈了。

但這裡有矛盾發生了。即如郭忠恕乃一界畫²⁶⁴作者，似乎應歸入北宗，而莫是龍卻以之歸入南宗。李公麟（龍眠）依米芾之說，他是「效唐李小將軍²⁶⁵」（西園雅集圖記²⁶⁶）的，鄧椿也說他「山水似李思訓」（畫繼），似乎亦應歸入北宗，而董其昌偏把他列入南宗。唐寅原本馬夏（見方薰²⁶⁷的山靜居論畫²⁶⁸），仇實父²⁶⁹是繼承李昭道²⁷⁰一派（見董其昌前引書）的，那末這二人應該也是北宗了，而王時敏卻以之列入南宗。董其昌以郭熙與李成並列，他說：「成（李）畫有郭河陽²⁷¹為之佐²⁷²，亦猶源（董）畫有僧巨然副之也。」（前引書）那末郭熙似乎一南宗，而偃曝餘談作者，卻把郭熙列入北宗。並且偃曝餘談作者，將郭忠恕和南宋院人馬和之特別撇開²⁷³來，要別立第三派的樣子。這些都是宗派論者之代表的言論，然而矛盾的暴露，不能自掩²⁷⁴竟至如此。可知分南宗北宗，實

²⁶⁰ 馬和之（mǎ hé zhī）南宋朝廷畫家，工山水人物。

²⁶¹ 厲鶚（lì è）（1692-1752）清詩詞家，字太鴻，號樊榭，浙江錢塘人，著有《宋詩紀事》《南宋院畫錄》等。

²⁶² 南宋院畫錄（nán sòng yuàn huà lù）書名，清厲鶚撰，錄南宋畫院畫家。

²⁶³ 擁戴（yōng dài）許多人一起推崇。

²⁶⁴ 界畫（jiè huà）畫宮室樓船等，先用界尺作線的畫法。

²⁶⁵ 李將軍（lǐ xiǎo jiāng jūn）李思訓子李昭道，唐畫家。

²⁶⁶ 西園雅集圖記（xī yuán yǎ jí tú jì）跋名，宋米芾題李公麟畫西園雅集圖。

²⁶⁷ 方薰（fāng xūn）（1763-1801）清文人，浙江石門人，詩書畫並妙，尤工寫生。著有《山靜居論畫》。

²⁶⁸ 山靜居論畫（shān jìng jū lùn huà）清方薰著，雜論諸家畫派，及各種畫法，極為精到。

²⁶⁹ 仇實父（qiú shí fù）仇英，號實父，明畫家。

²⁷⁰ 李昭道（lǐ zhāo dào）唐畫家，李思訓子，即小李將軍。

²⁷¹ 郭河陽（guō hé yáng）北宋郭熙，河陽人，故名郭河陽。

²⁷² 佐（zuǒ）輔助之人

²⁷³ 撇開（piě kāi）分開。

撇（piě）丟開不管。

²⁷⁴ 掩（yǎn）遮蓋的意思。

在是很勉強的事。到了後來，更有人依畫法上的演變與鈎斫，畫人的能文與不能文之標準來分南北宗派，更不成為理由了。對於這一點，王翬²⁷⁵和惲格²⁷⁶比較聰明了。他們雖然是南宗的擁護者，但他們的說話中，對於宗派，已甚疲乏²⁷⁷了。王翬說：「大小李以降，洪谷（荆浩）右丞，逮至李范董巨，元四大家，皆代有師承，各標高譽。未聞衍²⁷⁸其餘緒，沿其波流。如子久之蒼渾，雲林之澹²⁷⁹寂，仲圭之淵勁，叔明之深秀，雖同趨北苑（董源）而變化懸殊²⁸⁰。此所以為百世之宗而無弊²⁸¹也，泊乎²⁸²近世²⁸³風趨²⁸⁴日下，習俗愈卑，而支派之說起。文進²⁸⁵小僊²⁸⁶以來，而浙派不可易矣。文沈而後，吳門²⁸⁷之派興焉。董文敏起一代之衰，挾²⁸⁸董巨之精，後學風靡，妄以雲間²⁸⁹為口實²⁹⁰，瑯琊²⁹¹太原²⁹²二王²⁹³先生，原本宋元，媲美前哲，遠邇²⁹⁴爭相倣效，而婁東之派²⁹⁵又開。其他旁流緒沫，

²⁷⁵ 王翬（wáng huī）即王石谷（公元 1632-1717），別號耕烟散人，清初畫家，江蘇常熟人，工山水，為清初四王之一。

²⁷⁶ 惲格（yùn gé）即惲壽平，原名格。

²⁷⁷ 疲乏（pí fá）厭倦，沒有精神。

²⁷⁸ 衍（yǎn）延展。

²⁷⁹ 澹（dàn）清淡，平靜。

²⁸⁰ 懸殊（xuán shū）相離太遠。

²⁸¹ 弊（bì）弊病，錯誤。

²⁸² 泊乎（bó hū）泊，止也。謂至於。

²⁸³ 近世（jìn shì）近百年來，近代。

²⁸⁴ 風趨（fēng qū）風氣所趨。

²⁸⁵ 文進（wén jìn）明畫家戴進，字文進，號靜菴，山水師馬夏，浙派領導人。

²⁸⁶ 小僊（xiǎo xiān）明畫家吳偉，字小僊，師法戴進。

²⁸⁷ 吳門（wú mén）明畫派，即吳派以沈周，文徵明為首。

²⁸⁸ 挾（jié）挑選。

²⁸⁹ 雲間（yún jiān）地名，江蘇省松江縣之古稱。董其昌為雲間人，這裏指董其昌畫派。

²⁹⁰ 口實（kǒu shí）藉口。

²⁹¹ 瑯琊（láng yé）亦作琅邪，地名，在今山東省。晉朝時琅邪王氏為望族，王鑑為其後代。

²⁹² 太原（tài yuán）地名，在山西省，王時敏曾在該地為官。

²⁹³ 二王（èr wáng）指王時敏及王鑑。

²⁹⁴ 邇（ěr）近。

²⁹⁵ 婁東派（lóu dōng pài）清初畫派，以王時敏之孫王原祁為首。

人自為家²⁹⁶，未易指數；要之²⁹⁷承訛藉舛²⁹⁸，風流都盡。輩自齡時搦管²⁹⁹，伋伋窮年³⁰⁰，為世俗流派拘牽，無繇自拔³⁰¹。大抵右³⁰²雲間者，深譏³⁰³浙派，祖婁東者，輒³⁰⁴詆³⁰⁵吳門：臨穎³⁰⁶茫然，淺微³⁰⁷難洞³⁰⁸。已³⁰⁹從師得指法；復於東南收藏好事家，縱覽右丞，思訓，荊，董，勝國³¹⁰諸賢，上下千餘年，名蹟數十百種。然後知畫理之精微，畫學之博大如此，而非一家一派所能盡也。」（清暉畫跋³¹¹）惲格說：「自右丞洪谷³¹²以來，北苑³¹³南宮³¹⁴相承，入元而倪黃輩出，風流浩蕩，傾動一時，而畫法亦大明於天下。後世

²⁹⁶ 人自為家 (rén zì wéi jiā) 人人都自立一家一派。

²⁹⁷ 要之 (yào zhī) 大約而言之。

²⁹⁸ 訛 (é) 錯誤，不實在的。

舛 (chuǎn) 錯誤。

承訛藉舛 (chéng é jiè chuǎn) 沿習錯誤。

²⁹⁹ 搦 (nuò) 握著。

搦管 (nuò guǎn) 握筆，指握筆作畫。

³⁰⁰ 伋伋 (yì yì) 高大貌。

窮 (qióng) 止盡。

窮年 (qióng nián) 暮年，晚年。

伋伋窮年 (yì yì qióng nián) 謂直到年紀老大。

³⁰¹ 繇 (yóu) 同「由」字。

無繇自拔 (wú yóu zì bá) 沒有辦法將自己從中解脫出來。

³⁰² 右 (yòu) 靠，傾向於，偏袒。

³⁰³ 譏 (jī) 譏彈，譏評。

³⁰⁴ 輒 (zhé) 往往，常常。

³⁰⁵ 詆 (dǐ) 詆毀，傷害。

³⁰⁶ 穎 (yǐng) 筆頭。

臨穎 (lín yǐng) 執筆。

穎 (yǐng) 筆頭。

³⁰⁷ 微 (wēi) 精妙幽深。

³⁰⁸ 洞 (dòng) 透徹。

³⁰⁹ 已 (yǐ) 後來。

³¹⁰ 勝國 (shèng guó) 周禮注：勝國，亡國也。已亡之國為今國所勝，故稱勝國。此處指明朝。

³¹¹ 清暉畫跋 (qīng huī huà bá) 清王翬撰。

³¹² 洪谷 (hóng gǔ) 荊浩，號洪谷子，五代山水畫家。

³¹³ 北苑 (běi yuàn) 董源。

³¹⁴ 南宮 (nán gōng) 米芾。

士大夫追風慕效，縱意點筆，輒³¹⁵相競高；或放於酣邪³¹⁶，或流於狂肆³¹⁷，神明既盡，古趣亦亡。」又說：「宋法刻劃，而元變化；然變化本由刻劃，妙在相參³¹⁸而無碍³¹⁹。習之者視為歧³²⁰而二之³²¹，此世人迷境。」（甌香館畫跋³²²）他們二人看透了當時作者，口裏嚷著何宗何派，下筆時漫不能自辨的一種畸異³²³現象，不覺感喟³²⁴噓唏³²⁵了。在一時代裏面，縱有前代不同的風格之殘留，而發展過程中，有相用相成的職能，細分門戶是無益的事。將亘³²⁶著數時代之複雜錯綜的歷史，劈成二片，其無裨益³²⁷，更可想見。

然則文人畫到底有沒意義？有的，就是沿元季四家所成立的高蹈派之路線發展開來，而把元季四家的風格定型化了。董其昌以及四王吳惲，沒一個不是熱烈地追蹤元季四家的人，但是沒一個是純粹的高蹈風格。因為達到這個程度，不是將元季四家的作品作單純的復現，而集合宋元以來的所長而達到定型化的。這一點在王翬的態度與作品上，最明

³¹⁵ 輒 (zhé) 同「輒」，往往，常常。

³¹⁶ 酣 (hān) 飲酒作樂，充足痛快。

邪 (xié) 意指行為不正。

酣邪 (hān xié) 放縱不守法。

³¹⁷ 肆 (sì) 放縱。

狂肆 (kuáng) 比喻行為極端放縱。

³¹⁸ 相參 (xiāng cān) 互相提供不同的意見，互相影響。

³¹⁹ 碍 (ài) 「礙」的簡體字，阻礙的意思。

³²⁰ 歧 (qí) 大路分出的小路，不同的意思。

³²¹ 二之 (èr zhī) 分而為二。

³²² 甌香館畫跋 (ōu xiāng guǎn huà bá) 書名，清惲壽平撰。

³²³ 畸 (jī) 不正常的。

畸異 (jī yì) 奇形怪異的。

³²⁴ 喟 (kuì) 嘆息聲。

感喟 (gǎn kuì) 感嘆。

³²⁵ 噓 (xū) 嘆息聲。

唏 (xī) 嘆息聲。

³²⁶ 亘 (gèn) 「互」的俗字，延長，從這一端延到那一端。

³²⁷ 裨 (bì) 補益。

裨益 (bì yì) 補助，幫助。

晰³²⁸地顯示出了。所以當時的批評家張庚³²⁹，一方面表示還不能滿意於王翬，說他「非不極其能事，終不免作家³³⁰習氣。」（浦山論畫³³¹）他方面不能不推崇他說：「畫有南北宗，至石谷而合焉。」（國朝畫徵錄）文人畫運動，說祖述王維，說劉李馬夏為外道，這都是假的；集合前代所長，把元季四家成了定型化，而支配有清一帶的山水畫，使一代作者都在這個定型中打筋斗³³²，這是真的。因這個緣故，自元季四家一直至晚近作為繪畫史上的一段落，似乎不是不合理的劃分。

³²⁸ 晰（xī）清楚。

³²⁹ 張庚（zhāng gēng）（1685-1760）清人，原名張浦山，一號瓜田，詩書畫皆精，著有《浦山論畫》等書。

³³⁰ 作家（zuò jiā）此處指職業畫家。

³³¹ 浦山論畫（pǔ shān lùn huà）清張庚著，首為總論，敘述各派源流及其得失。明季清初各派名稱，實始於此。

³³² 筋斗（jīn dòu）以頭點地，把全身上下反轉過來。

討論問題

1. 元季四家的畫，為什麼特別重要？
2. 中國畫的宗派論者繪畫分為兩大系統，如何區分？
3. 什麼是士大夫的高蹈型式？
4. 什麼是館閣型式？

第四課 李成略傳

何惠鑑

作者小傳

何惠鑑，廣東人，曾在廣州嶺南大學，北京燕京大學，及美國哈佛大學研讀中國文史及美術史。現任克里夫蘭美術館（Cleveland Museum of Art）中國部主任。

本課簡介

《李成與北宋山水畫之主流》全文分為上下兩部：上篇專論李成的家世與生平，下篇分論李成作品之流傳，李派山水畫之風格及其與北宋其他主要畫派的關係。

本文取自作者在台北《故宮季刊》第五卷第三期中發表的上篇。全篇分為「前言」、「百代之師」、「李成的家世及生平」三段。在「前言」中作者言明研究李成的問題的重要性與複雜性，第二段「百代之師」討論李成在藝術史上的地位，及歷來給予的評價。第三段追溯李成的家世與生平。本課節錄自第二段「百代之師」。

北宋一代的山水畫，國初為李成¹、關仝²、范寬³三家鼎立⁴。宋初畫論，如劉道醇⁵（仁宗⁶嘉佑⁷四年—一〇五九以前）以神妙能三品評第當代畫家，在「山水林木」門下標舉⁸神品四人，五代為荆浩⁹關仝，宋代則為李成范寬。郭若虛（於神宗¹⁰熙寧¹¹年間—一〇七四前後）論李、關、范山水，謂「三家鼎峙，百代標程，前古雖有傳世可見者，如王維、李思訓、荆浩之倫¹²，豈能方駕¹³！近代雖有專意力學者，如翟院深¹⁴，劉永¹⁵、紀真¹⁶之輩，難繼後塵。」三家之中，李成巍然¹⁷崇高的地位始終如一，關、范的聲望則隨時代與好尚互有消長。如錢易¹⁸南部新書（嘉佑元年—一〇五六序）記教坊¹⁹都知²⁰商訓²¹得山水畫

¹ 李成（lǐ chéng）北宋畫家，山東營邱人，字咸熙，號營邱。宋太祖開寶年間進士，活動期為 960-990

A.D.，喜詩畫，善琴，所作山水為世人所寶。

² 關仝（guān tóng）「仝」又作「同」。五代梁朝時畫家，陝西長安人。其活動期約為 907-923 A.D.，善畫山水，喜作秋山寒林。

³ 范寬（fàn kuān）北宋畫家，陝西省華原人，字仲立，本名中正。性溫和，有大度，時人故稱之為「寬」。活動期為公元 990-1030。善畫山水，師李成，又師荆浩，後以自然為師，自具一派風格。

⁴ 鼎立（dǐng lì）三方面的勢力相等，這裏指李成、范寬及關仝三家，其重要性相等。
鼎（dǐng）三足的金屬器，上古時用作傳國之寶。

⁵ 劉道醇（liú dào chún）宋朝人，其事跡不詳，活動期約在公元 1080。著有《五代名畫補遺》《宋朝名畫評》。這裏所錄出自《宋朝名畫評》一書，以神、妙、能三品評論當代畫家。

⁶ 仁宗（rén zōng）指宋仁宗皇帝，在位時期為 1023-1063。

⁷ 嘉佑（jiā yòu）宋仁宗時年號，共八年，1056-1063。

⁸ 標舉（biāo jǔ）特別提舉出來。

⁹ 荆浩（jīng hào）五代時畫家，後梁河南沁水人。字浩然，隱居太行山之洪谷，自號洪谷子，活動期為公元 890-950。通經史，善屬文，尤以畫名，著有《筆法記》。

¹⁰ 神宗（shén zōng）指宋神宗皇帝，在位期為公元 1068-1085。

¹¹ 熙寧（xī níng）宋神宗年號，1068-1077。

¹² 倫（lún）等人，等類。

¹³ 方駕（fāng jià）並駕，不相上下。

¹⁴ 翟院深（zhái yuàn shēn）北宋畫家，山東營邱人，工畫山水，師李成。

¹⁵ 劉永（liú yǒng）北宋畫家，工山水，師關仝。

¹⁶ 紀真（jì zhēn）北宋畫家，工山水，師范寬。

¹⁷ 巍然（wēi rán）非常高大。

¹⁸ 錢易（qián yì）北宋人，字希白。能書畫，工詩文。年十七歲舉進士，著有《南部新書》。

¹⁹ 教坊（jiào fāng）唐、明兩朝於宮廷內設教坊，教習音樂、舞蹈，至清雍正時廢止。

²⁰ 都知（dōu zhī）官名，這裏指掌管音樂舞蹈，屬於禮部。

²¹ 商訓（shāng xùn）北宋畫家，山水學范寬。

之三昧²²，至以之比「關李」，而不及范。郭熙²³在一一一七以前論當代學者最眾的大宗師，則獨推「李范」，而不及關。若以地域言之，這三家正代表齊魯²⁴關陝²⁵東西兩派的山水畫，在宋初以晉²⁶南豫²⁷北的中州²⁸為會合同化之地。至於江南²⁹的傳統，則雖因李煜³⁰的納土歸朝³¹而得與中原³²畫派接觸並相互影響，但在十二世紀以前的批評史上，江南畫的代表人物如董元³³輩仍未受宋人所重視，直至米芾獨排眾議力致推崇，董元的地位始日形重要，浸³⁴且代替了關仝而與李范並馳方駕。北宋末年善平遠山水的院外名家如趙大年³⁵、惠崇³⁶，專門化的畫題如「瀟湘³⁷八景」，無不或多或少地受董元的影響。故湯垕³⁸於元天曆³⁹年間「一三二八——一三二九」正式提出董元而首倡「宋畫家超絕唐世者李成、范寬、董元三人」。南宋以後，范寬一派日就式微，夏文彥⁴⁰稍後於至正⁴¹年間「一

²² 三昧 (sān mèi) 語出佛經，指精妙深奧的道理。

²³ 郭熙 (guō xī) 北宋畫家，河南溫縣人，活動期為公元 1060-1075。善寫煙山雲樹，影響後世極大，著有《林泉高致集》，論畫之原理。

²⁴ 齊魯 (qí lǔ) 即今之山東省。

²⁵ 關陝 (guān shǎn) 入潼關後之陝西省地帶。

²⁶ 晉 (jìn) 山西省別稱。

²⁷ 豫 (yù) 河南省別稱。

²⁸ 中州 (zhōng zhōu) 指河南省一帶，謂其居天下之中。

²⁹ 江南 (jiāng nán) 長江以南的總稱。

³⁰ 李煜 (lǐ yù) (937-978) 南唐最後的皇帝，史稱李後主。

³¹ 納土歸朝 (nà tǔ guī cháo) 指李煜亡國後，奉納南唐的土地，歸降於宋朝。

³² 中原 (zhōng yuán) 黃河下流之地，即河南，山東之西部，河北，山西之南部，以及陝西東部等地，通常稱為中原。

³³ 董元 (dòng yuán) 又作董源，南唐畫家。江蘇南京人，字叔達，又字北苑。工畫山水，為江南畫的代表。其活動期約為公元 940-970。

³⁴ 浸 (jìn) 慢慢的。

³⁵ 趙大年 (zhào dà nián) 原名趙令穰 (zhào lìng ráng)，字大年。北宋末期畫家，其活動期約為公元 1070-1100 左右。善書，尤工草書。所畫山水煙雲瀰漫，自成一家。

³⁶ 惠崇 (huì chóng) 宋初九僧之一，工吟咏，善畫山水。其活動期約為公元 1000-1030 左右。

³⁷ 瀟湘 (xiāo xiāng) 河名，即瀟水及湘水，在湖南省，風景幽美，常為詩畫的題材。

³⁸ 湯垕 (tāng hòu) 古「厚」字。元朝人，精通畫理及畫史，著有《畫論》及《古今畫鑑》。

³⁹ 天曆 (tiān lì) 元朝文宗時年號，1328-1329。

⁴⁰ 夏文彥 (xià wén yàn) 元朝浙江吳興人，字士良，精畫理，著有《圖繪寶鑑》。

三六五」雖仍沿襲⁴²湯垕「李董范三家」之說，至黃公望⁴³於山水訣⁴⁴中記元末一代風氣，即直言「近代作畫，多宗董源李成」，而取消了范寬的地位。至此宋元四百年間由東西兩派⁴⁵的對峙⁴⁶便轉變成為南北兩大傳統⁴⁷的分庭抗禮，不但是山水畫史上一個劃時代的大變革，反映了行家和利家⁴⁸，或職業畫人⁴⁹與士大夫之間的趣尚的推移，且與宋元文化經濟中心由北南移這一連串的史實相表裏，這是後話。

簡括來說，宋初三家鼎峙之局大約維持了不足一百年，至熙寧元年以後，在理論上雖然未廢三家之說，在實際上卻已漸定於一尊⁵⁰。李成一派由於後繼得人，鉅⁵¹匠如燕文貴⁵²、許道寧⁵³、王詵⁵⁴、郭熙輩或各得一體，或融會發揚，再加上真宗⁵⁵、神宗、徽宗等歷朝皇帝的偏愛，貴戚名流的競為收藏，以及在當時政府的美術教育政策之下繪畫有「格

⁴¹ 至正 (zhì zhèng) 元順帝時年號，1341-1367。

⁴² 沿襲 (yán xí) 依照別人的老樣子。

⁴³ 黃公望 (huáng gōng wàng) 公元 1269-1354。元朝名畫家，江蘇常熟人，本性陸，嗣於黃氏。字子久，號一峰。後隱居富陽，改名堅，號大痴道人，博通經史，工詩文，尤精繪事，山水師法董源、巨然。為元四大家之首，其畫風影響明、清兩代至為重大。著有《山水訣》《大癡山人集》。

⁴⁴ 山水訣 (shān shuǐ jué) 書名，黃公望撰，寫山水畫法之秘要，凡二十則。

⁴⁵ 峙 (zhì) 高而直立的樣子。

對峙 (duì zhì) 相對、對立。

⁴⁶ 東西兩派 (dōng xī liǎng pài) 指齊魯及關陝兩地對立的畫派。

⁴⁷ 南北兩大傳統 (nán běi liǎng dà chuán tǒng) 中國因南北風景的差異，形成南北兩派不同的畫風。北方山水畫寫崇山峻嶺，以李成、范寬為代表。南方畫派寫平遠山水，以董源、巨然為代表。

⁴⁸ 行家利家 (háng jiā lì jiā) 明朝何良俊在《四友齋畫論》中分畫家為兩派：行家及利家。行家指以賣畫為生之人，其作畫要符合別人的興趣。利家指文人畫家，以繪畫自娛。

⁴⁹ 職業畫家 (zhí yè huà jiā) 指宮廷畫家或以賣畫為生的人。

⁵⁰ 尊 (zūn) 尊崇於一。

⁵¹ 鉅 (jù) 巨大。

⁵² 燕文貴 (yàn wén guì) 宋初畫家，浙江吳興人。善畫人物山水，細緻清潤，有「燕家景致」之稱。其活動期為 960-990 左右。

⁵³ 許道寧 (xǔ dào níng) 北宋畫家，陝西長安人，工詩，善為山水。官著作佐郎。其活動期為十一世紀初。

⁵⁴ 王詵 (wáng shēn) 北宋畫家，陝西太原人，字晉卿。與蘇軾等為友，能詩書畫，山水師郭熙。其活動期約為十一世紀末。

⁵⁵ 真宗 (zhēn zōng) 指宋真宗，其在位期為 993-1022。

法化⁵⁶」的需要而轉向定型，遂成為十二世紀初葉畫院畫學的最高典範。換言之，李郭畫派在北宋末年幾乎可以說是如日中天，君臨⁵⁷中原的畫壇。無論在院內院外都儼⁵⁸然被認為山水畫的正統⁵⁹。代表這種正統理論的便是韓拙⁶⁰的山水純全集⁶¹和宣和畫譜。最足以反映官方意見並可能為院人所撰的畫譜⁶²，其偽⁶³作的序言雖假託⁶⁴于宣和⁶⁵元年「一一一九」，實則書成於宣和元年以前，並且已經公開說「于時凡稱山水者，必以（李）成為古今第一」。南北宋之間諸家多踵⁶⁶其說，如邵博⁶⁷河南邵氏聞見後錄（前錄⁶⁸成於紹興⁶⁹二年一一三二）稱「國初營邱⁷⁰李成畫山水，前無古人」。江少虞⁷¹皇朝事實類苑⁷²（紹興十五年一一四五序）和王闢之⁷³的澠水燕譚錄同出一源，二者都說：

「成畫山水寒林⁷⁴，前所未嘗有。氣韻瀟灑⁷⁵，煙林清曠⁷⁶，筆勢穎脫⁷⁷，墨法精絕，高妙入神，古今一人，真畫家百世師也。」

⁵⁶ 格法化（gé fǎ huà）變為一定的形式，形式化。

⁵⁷ 君臨（jun1 lín）像君王一樣居高臨下，即領導之意。

⁵⁸ 儼（yǎn）正式，莊重。

⁵⁹ 正統（zhèng tǒng）指學術或宗教上直系或正派的主流。

⁶⁰ 韓拙（hán zhuō）北宋畫家，徽宗時畫院中人。善山水木石，著有《山水純全集》。

⁶¹ 山水純全集（shān shuǐ chún quán jí）北宋韓拙撰，討論繪畫秘訣及觀畫別識。

⁶² 畫譜（huà pǔ）即《宣和畫譜》，記載宋徽宗時宮內收藏的書畫目錄。

⁶³ 偽（wěi）假的，與真相反。

⁶⁴ 假托（jiǎ tuō）借用。

⁶⁵ 宣和（xuān hé）宋徽宗時年號，公元 1119-1125。

⁶⁶ 踵（zhǒng）腳跟，用作動詞時謂緊跟隨著前人。

⁶⁷ 邵博（shào bó）北宋末年人，字公濟，著有《聞見後錄》。

⁶⁸ 前錄、後錄（qián lù、hòu lù）即《聞見錄》，分前後兩部，北宋邵博撰。

⁶⁹ 紹興（shào xìng）南宋高宗時年號，公元 1131-1162。

⁷⁰ 營邱（yíng qiū）李成號。

⁷¹ 江少虞（jiāng shào yú）南宋初人，字虞仲。政和進士，著書百卷。

⁷² 皇朝事實類苑（huáng cháo shì shí lèi yuàn）書名，江少虞撰。

⁷³ 王闢之（wáng pì zhī）北宋人，治平年間（1064-1067）進士，編有《澠水燕譚錄》記紹聖以前朝野雜事。

⁷⁴ 寒林（hán lín）冬天的叢林。

⁷⁵ 瀟灑（xiāo sǎ）清高放脫而優雅的樣子。

⁷⁶ 清曠（qīng kuàng）空闊。

⁷⁷ 穎脫（yǐng tuō）把自己的才能顯露出來，出《史記》「平原君列傳」。

其他如董道廣川畫跋稱李成熙⁷⁸「寓象賦景，得其全勝⁷⁹」，或稍前於宣和畫譜的沈括⁸⁰圖畫歌⁸¹謂「李成筆奪造化功」等等，其推崇傾倒的至意都是當時的實錄。

自李成在中國畫史上的重要性來說，這一個「百代之師」的稱號倒也不算虛譽。李成一派不但集五代幾個地方傳統的大成⁸²而形成北宋山水畫的主流，同時又是南宋的先驅⁸³者，為南渡⁸⁴後「賸水殘山⁸⁵」式的空間意匠奠⁸⁶定了理論上和技法上的基礎。李郭的影響在域外東至高麗⁸⁷，在元代通過忠宣王⁸⁸「一三〇九—一三一三」、李齊賢⁸⁹、和朱德潤⁹⁰等人的媒介而成為高麗和李朝⁹¹山水畫的主導樣式；向南達雲南大理⁹²；向西遠逾河西走廊⁹³以外，在十四世紀隨同蒙古帝國的擴張在波斯⁹⁴和土耳其⁹⁵繪畫中留下間接的

⁷⁸ 李成熙（lǐ xián xī）李成字成熙。

⁷⁹ 寓（yù）寄托，托付。

寓象（yù xiàng）用形象來表現意境。

賦景（fù jǐng）描繪景色風光。

寓象賦景，得其全勝（yù xiàng fù jǐng，dé qí quán shèng）謂李成所畫的山水，能夠成功地以形象表現大自然的精華。

⁸⁰ 沈括（shěn kuò）宋人，字存中，嘉祐進士。精百藝，著有《長興集》《夢溪筆談》。

⁸¹ 圖畫歌（tú huà gē）北宋沈括（1030-1094）撰。

⁸² 集大成（jí dà chéng）集合各家的優點，而得到完美的成績。

⁸³ 先驅（xiān qū）走在前面的人，開創者。

⁸⁴ 南渡（nán dù）公元 1127 年，宋徽宗及欽宗被金人所擄，宋高宗南渡長江，從河南開封遷都浙江杭州，史稱南渡。

⁸⁵ 賸（shèng）同「剩」。

賸水殘山（shèng shuǐ cán shān）比喻國土分裂，山河不整。而南宋的山水畫，構圖多只截取風景的一角，而沒有完整的山川，論者謂賸水殘山。

⁸⁶ 奠（diàn）奠定。

⁸⁷ 高麗（gāo lì）即韓國。

⁸⁸ 忠宣王（zhōng xuān wáng）高麗王，公元 1309-1311。

⁸⁹ 李齊賢（lǐ qí xián）元時高麗人，公元 1288-1367，字仲思，號益齋，著有《益齋集》。

⁹⁰ 李德潤（lǐ dé rùn）元畫家，公元 1284-1355。工畫山水人物，能詩，應奉翰林院。

⁹¹ 李朝（lǐ cháo）朝鮮朝代名，公元 1392-1910。

⁹² 大理（dà lǐ）古時國名，在雲南境內。

⁹³ 河西走廊（hé xī zǒu láng）地區名，泛稱黃河以西之地，今陝西、甘肅兩省，古時為中原地區通往西域的主要道路。

走廊（zǒu láng）屋子外長形的通道。

痕跡。在國內則毫無疑問地支配了後來金⁹⁶元兩代大部份的畫壇，其潛力⁹⁷直至明末清初還可以隱約⁹⁸感覺到，例如在所謂浙⁹⁹派殿軍¹⁰⁰藍瑛¹⁰¹和劉度¹⁰²以至董其昌¹⁰³王石谷¹⁰⁴的作品上。中國古代山水畫派若論影響之廣且深，流傳之長且遠，實無有逾於李郭者。是以在萬曆年間一力維護「北宗」而隱然與董其昌「南宗」畫論對抗的王世貞，在藝苑卮言¹⁰⁵裡下了這樣一個結論：「人物以吳生¹⁰⁶為聖，山水以營邱為神」。我們知道在王世貞的批評體系中，「畫至神而能事盡」。他既非議張彥遠「失自然而後神」而以「自然」為「上品上」之論，更不同意鄧椿畫繼謂黃休復¹⁰⁷首推「逸品」為恰當的說法。其意蓋謂「逸」當置於三品之外，不應濫居¹⁰⁸「神品」之表。故謂「李成為神」，即至矣盡矣，古

⁹⁴ 波斯 (bō sī) 國名，今之Iran。

⁹⁵ 土耳其 (tǔ ěr qí) 國名，今之Turkey。

⁹⁶ 金 (jīn) 朝代名。公元 1115-1234。為女真族，姓完顏氏，滅遼攻宋，後亡於蒙古。

⁹⁷ 潛力 (qián lì) 隱而未顯出來的實力。

⁹⁸ 隱約 (yǐn yuē) 不明顯的。

⁹⁹ 浙 (zhè) 浙江省的簡稱，這裏指浙派畫。明朝初期，宮廷畫家以戴進等畫家為首，以南宋馬遠、夏珪的風格為模範，稱名於時。馬夏風格盛行於杭州，戴進等則多為浙江人，故稱為浙派。

¹⁰⁰ 殿 (diàn) 在後的。

殿軍 (diàn jūn) 1. 行軍的後隊。2. 考試或比賽取錄的最後一名。這裏指浙派最後的兩位畫家。

¹⁰¹ 藍瑛 (lán yīng) 公元 1583-1660。明畫家，浙江錢塘人，字田叔，蝶叟，善畫山水，為浙派晚期畫家。

¹⁰² 劉度 (liú dù) 明末清初畫家，藍瑛弟子，善山水人物。

¹⁰³ 董其昌 (dǒng qí chāng) 公元 1555-1636。明書畫家，華亭人 (今江蘇松江)。字玄宰，號香光，官至禮部尚書，諡文敏。其書畫集宋元各家之長，而以董、巨為宗，自成面目。其畫論對清代畫風影響甚大。著有《畫禪室隨筆》《容臺集》等。

¹⁰⁴ 王石谷 (wáng shí gǔ) 原名王翬，字石谷，清初畫家，公元 1632-1717。江蘇常熟人，別號耕烟散人，善畫山水，為清初四王之一。

¹⁰⁵ 藝苑卮言 (yì yuàn zhī yán) 明王世貞撰，雜論書畫。

¹⁰⁶ 吳生 (wú shēng) 指吳道子，唐代著名畫家，名道玄，道子為其字，其活動期約為 720-760。善畫山水，尤工佛像人物，時稱畫聖。

¹⁰⁷ 黃休復 (huáng xiū fù) 字歸本，通春秋之學，喜圖繪，著有《益州名畫錄》，錄精於繪者五十八人，品為逸、神、妙、能四格。

¹⁰⁸ 濫 (làn) 水溢為濫。意謂過份，不合。

濫居 (làn jū) 享有過份的地位。

今一人的意思，其推尊可見。即使是董其昌，在一封寫給陳眉公¹⁰⁹的信中也自言平生所願學者五人，李成即為其中之一。在這一點；宋以後的批評家不論立場如何都差不多是一致的。

但其中自然也有少數例外。米芾便自詡¹¹⁰他自己的畫「無一筆李成關全俗氣」，在宋初三大家中，似乎對范寬還稍加許可，說是「物象之幽雅，品固在李成上」。對於米芾這種放言高論的態度，王世貞極表不滿。他說：

「畫家中目無前輩，高自標識無如米元章。此君雖有氣韻，不過一端之學¹¹¹，半日之功。」

自今日看來，米元章對李成的苛刻¹¹²自有他個人的理由和重大的美術史的意義。其高瞻遠矚¹¹³實非如王弼¹¹⁴所想像的狂妄¹¹⁵和淺陋¹¹⁶。即在米家¹¹⁷山水中，有不少地方也許二米¹¹⁸自認為「創意經圖」的，其實也的確未脫李成的範圍。上海博物館藏米元暉¹¹⁹和司馬端衡¹²⁰合作的詩意圖卷，其中一部份山和樹的結構便是明顯的例。李日華¹²¹在竹嬾畫媵¹²²中說得好：

¹⁰⁹ 陳眉公 (chén méi gōng) 即陳繼儒，公元 1558-1639。明華亭人，董其昌之友。工詩文小品，能書畫，著有《眉公全集》。

¹¹⁰ 詡 (xǔ) 誇耀。

¹¹¹ 端 (duān) 開頭，物的頭部。

一端之學 (yī duān zhī xué) 部份的，不完全的學識。

¹¹² 苛刻 (kē kè) 極端的強求。

¹¹³ 瞻 (zhān) 仰望。

高瞻遠矚 (gāo zhān yuǎn zhǔ) 表示目光遠大

¹¹⁴ 王弼 (wáng yǎn zhōu) 王世貞的號。

¹¹⁵ 狂妄 (kuáng wàng) 言行大膽，亂做。

¹¹⁶ 淺陋 (qiǎn lòu) 眼光短小，知識不豐富。

¹¹⁷ 米家 (mǐ jiā) 指宋代米芾 (1052-1107) 及其子米友仁 (1086-1165) 煙雲繚漫的畫風。

¹¹⁸ 二米 (èr mǐ) 即米芾及其子米友仁。

¹¹⁹ 米元暉 (mǐ yuán huī) 即米友仁，字元暉，小字虎兒。

¹²⁰ 司馬端衡 (sī mǎ duān héng) 北宋畫家，原名司馬槐，為司馬光 (公元 1019-1086) 之子。

「虎兒¹²³若到精微處，仍落營邱意地中」，

董其昌有感于「逸品」一名被後人利用作為藏拙¹²⁴護短的工具，亦曾指出：

「能為營邱，而後為二米之雲山」。

這兩家的意見竟似不謀而合¹²⁵，如出一轍¹²⁶。

在米芾之後，反對宣和畫譜獨尊李成的，似乎還有金末的一部份南都¹²⁷文士。元好問¹²⁸在天興¹²⁹三年（一二三四）自跋¹³⁰七言古詩¹³¹密公寶章小集¹³²云：

「宋畫譜，山水以李成為第一。國朝張太師浩然¹³³，王內翰¹³⁴子端¹³⁵奉旨品第¹³⁶書畫，謂李筆意繁碎，有畫史氣象，次之荊、關、范、許¹³⁷之下。密公¹³⁸賞識超詣¹³⁹，亦以此論為公¹⁴⁰」。

¹²¹ 李日華（lǐ rì huá）公元 1565-1635。明朝人，字君實，號九疑，又號竹嬾。萬曆年間進士，能書畫，善鑑賞。

¹²² 竹嬾畫媵（zhú làn huà shèng）明李日華撰，錄題畫之詩。

¹²³ 虎兒（hǔ ér）即米友仁。

¹²⁴ 藏拙（cáng zhuō）隱藏自己不好的地方。

¹²⁵ 不謀而合（bú móu ér hé）沒有事先計劃而結果卻彼此相合。

¹²⁶ 轍（zhé）車輪經過的痕跡。

如出一轍（rú chū yī zhé）好像一個輪子印出來的一樣，意謂兩件事情很相似。

¹²⁷ 南都（nán dōu）指今河南南陽縣。

南都文士（nán dōu wén shì）指仍然居住在北方的文人。

¹²⁸ 元好問（yuán hǎo wèn）公元 1190-1257。字裕之，號遺山，金朝著名文學家，尤精於詩，著有《遺山集》。

¹²⁹ 天興（tiān xìng）金哀宗年號，公元 1232-1234。

¹³⁰ 跋（bá）寫在書畫或文章後面的文字。

¹³¹ 七言古詩（qī yán gǔ shī）中國古詩體的一種。每句以七個字為主，有時也會插入三字或五字的短句，句數不限，音節古拙激越為上。

¹³² 密公寶章小集（mì gōng bǎo zhāng xiǎo jí）書名，金完顏璫撰。

¹³³ 張浩然（zhāng hào rán）金朝畫家。

¹³⁴ 內翰（nèi hàn）舊官名，翰林之別稱，主文學。

¹³⁵ 王子端（wáng zǐ duān）公元 1151-1202。王庭筠，字子端，金朝翰林，為米芾之侄，工畫山水及枯木竹石。

¹³⁶ 品第（pǐn dì）評論好壞，而將之排列成高下的次序。

¹³⁷ 荊、關、范、許（jīng、guān、fàn、xǔ）指荊浩、關仝、范寬及許道寧。

案¹⁴¹中州集¹⁴²，歸潛志¹⁴³，及金史¹⁴⁴八五本傳，密公即完顏璫¹⁴⁵（1171-1232），本名壽孫，世宗¹⁴⁶賜名仲實（恐為仲寶之誤）故又字子瑜。為金世宗興陵之孫，越王¹⁴⁷允常之長子。明昌¹⁴⁸初受封公¹⁴⁹，南渡後於哀宗¹⁵⁰正大¹⁵¹初年由胙國¹⁵²進封密國。家所藏法書¹⁵³名畫幾與中秘¹⁵⁴等。風流¹⁵⁵蘊藉¹⁵⁶，有承平¹⁵⁷時王孫¹⁵⁸故態。一時文人皆游其門。所居有樗軒¹⁵⁹，又有如庵¹⁶⁰，故自號稱樗軒老人，詩號如庵小藁。元遺山¹⁶¹如庵詩文叙云：

¹³⁸ 密公（mì gōng）指完顏璫（公元1172-1232）金文士，以詩文名。

¹³⁹ 超詣（chāo yì）學問高超，達到超越常人的地步。

¹⁴⁰ 公（gōng）公平，公道。

¹⁴¹ 案（àn）按照，根據。

¹⁴² 中州集（zhōng zhōu jí）書名，為金朝詩選集，元好問編。

¹⁴³ 歸潛志（guī qián zhì）書名，金劉祁撰（公元1203-1250），記金末名人小傳，雜記，詩文。

¹⁴⁴ 金史（jīn shǐ）書名，金代的歷史，元朝脫脫等撰。

¹⁴⁵ 完顏璫（wán yán shú）公元1171-1232，本名壽孫，字仲實，博學多才，善書畫，累封密國公。著述甚豐，有《如庵小稿》。

¹⁴⁶ 世宗（shì zōng）指金世宗，在位期為1161-1189。

¹⁴⁷ 越王（yuè wáng）完顏璫父，名允常，封越王。

¹⁴⁸ 明昌（míng chāng）金章宗年號，公元1190-1196。

¹⁴⁹ 封公（fēng gōng）皇帝賜封土地及爵位，公為高級之官。

¹⁵⁰ 哀宗（āi zōng）金哀宗，其在位期為1224-1234。

¹⁵¹ 正大（zhèng dà）金哀宗年號，公元1224-1231。

¹⁵² 胙國（zuò guó）金官封號。

¹⁵³ 法書（fǎ shū）即書法。

¹⁵⁴ 中秘（zhōng mì）指宮中秘書處，宮禁內所藏的書法。

¹⁵⁵ 風流（fēng liú）優美的儀表態度。

¹⁵⁶ 蘊藉（yùn jiè）含蓄。

¹⁵⁷ 承平（chéng píng）國家太平。

¹⁵⁸ 王孫（wáng sūn）王公貴族的子孫。

¹⁵⁹ 樗軒（chū xuān）完顏璫住的屋子之一，其中之一名樗軒，故亦用作其號。

¹⁶⁰ 如庵（rú ān）完顏璫住的屋子之一，亦用作其號。

¹⁶¹ 元遺山（yuán yí shān）即元好問，見前注。

「公¹⁶²家法書名畫，連箱累¹⁶³篋¹⁶⁴，寶惜固護，與身存亡……少日¹⁶⁵師三

川¹⁶⁶ 朱巨觀¹⁶⁷學詩，龍巖¹⁶⁸ 任君謨¹⁶⁹學書，真積¹⁷⁰之久，遂擅出藍¹⁷¹之譽。於書

無所不讀，而以資治通鑑¹⁷²為專門……名勝¹⁷³過門¹⁷⁴，明窗棊¹⁷⁵几¹⁷⁶，展玩圖籍

¹⁷⁷，商略¹⁷⁸品第，顧¹⁷⁹、陸¹⁸⁰、朱¹⁸¹、吳¹⁸²筆虛筆實之論極幽眇¹⁸³。及論三

王¹⁸⁴筆墨，推明¹⁸⁵草書學究之說窮¹⁸⁶高妙。而一言半辭，皆可記錄」。

圍城中以疾薨¹⁸⁷，年六十一。時為天興元年壬辰¹⁸⁸（一二三二）五月。金末「河

汾諸老¹⁸⁹」之一的麻革¹⁹⁰挽¹⁹¹詩所謂「人知尊帝胄¹⁹²，我但識儒冠¹⁹³」者是也。

¹⁶² 公（gōng）指密國公完顏璫。

¹⁶³ 累（lěi）累積，許多。

¹⁶⁴ 篋（qiè）小箱子。

¹⁶⁵ 少日（shào rì）少年之時。

¹⁶⁶ 三川（sān chuān）朱巨觀之號。

¹⁶⁷ 朱巨觀（zhū jù guān）金朝人，以詩名。

¹⁶⁸ 龍巖（lóng yán）任詢之號。

¹⁶⁹ 任君謨（rèn jūn mó）人名，金朝書法家，原名任詢。

¹⁷⁰ 真積（zhēn jī）謂求學用功不間歇，原出荀子《勸學篇》：「真積力，久則入。」

¹⁷¹ 出藍（chū lán）謂學生的能力超過老師，語出莊子：「青出於藍而勝於藍。」

¹⁷² 資治通鑑（zī zhì tōng jiàn）書名，宋司馬光（公元）1019-1086 撰，為戰國至五代的編年史。

¹⁷³ 名勝（míng shèng）名流，名人。

¹⁷⁴ 過門（guò mén）過訪。

¹⁷⁵ 棊（féi）同「榧」，窗格子。

¹⁷⁶ 几（jī）小桌子。

¹⁷⁷ 籍（jí）書籍。

¹⁷⁸ 商略（shāng luè）討論。

¹⁷⁹ 顧（gù）指顧愷之，晉朝畫家，善寫人物，約在公元 344-406。

¹⁸⁰ 陸（lù）陸探微，南北朝時畫家，善人物佛像。約公元四世紀時人。

¹⁸¹ 朱（zhū）或係朱僧辯（約 720-760）是南北朝時的畫家。

¹⁸² 吳（wú）吳道子，唐朝畫家，善畫人物。

¹⁸³ 幽眇（yōu miǎo）「眇」同「眇」，深奧，深遠。

¹⁸⁴ 二王（èr wáng）指王羲之（公元 321-379）及王獻之（344-388）父子，皆為晉朝名書法家。

¹⁸⁵ 推明（tuī míng）推究研明。

¹⁸⁶ 窮（qióng）深究，極致。

¹⁸⁷ 薨（hōng）諸侯死叫做薨。

疾薨（jí hōng）生病而死。

密國公瓚是今代最大兩個皇室收藏家之一。所藏書畫和金章宗的「明昌內府」幾相伯仲¹⁹⁴，而與日後元文宗¹⁹⁵的皇姑¹⁹⁶魯國大長公主 (princess sengge) 先後輝映。更重要的，是密公在金末危急存亡之秋¹⁹⁷，以宗室貴游的身份主持風雅¹⁹⁸，他對書畫的意見很可以反映當時南都文士集團一種新的美學上的自覺，當時士大夫中最能夠代表這種反抗傳統的新興思潮者當為王庭筠¹⁹⁹ (一一五一、一二〇二)，亦即元遺山詩跋中所稱之王內翰子端—書畫史上著名的黃華老人。王庭筠於墨竹則自創「遼江派²⁰⁰」以示別於風靡²⁰¹一代的「湖州派²⁰²」，于樹石則直接繼承蘇東坡²⁰³「怪怪奇奇無端如其胸中盤鬱²⁰⁴」(米芾語)那種寫意的文人墨戲，于書法則為吳雲壑²⁰⁵以後米元章一系最傑出的嫡子²⁰⁶，

¹⁸⁸ 壬辰 (rén chén) 計時的符號，壬是天幹第九位，辰是地支第五位，這裏指 1232 年。

¹⁸⁹ 河汾 (hé fén) 地名，指黃河及汾水交界一帶。

河汾諸老 (hé fén zhū lǎo) 南宋時期，留在北方金朝統治下的學者及詩人。

¹⁹⁰ 麻革 (má gé) 金詩人，河汾諸老之一。

¹⁹¹ 挽 (wǎn) 同「輓」，追悼死去的人。

¹⁹² 人知尊帝胄 (rén zhī zūn dì zhòu) 別人只尊敬密公是個帝皇的後代。

帝胄 (dì zhòu) 皇室の子孫。

胄 (zhòu) 後代子孫。

¹⁹³ 我但識儒冠 (wǒ dàn shí rú guān) 我卻認識他博學文雅的一面。

¹⁹⁴ 伯仲 (bó zhòng) 兄弟為伯仲。借以謂彼此相等之意。

¹⁹⁵ 元文宗 (yuán wén zōng) 皇帝名，在位五年 (公元 1329-1333)。

¹⁹⁶ 皇姑 (huáng gū) 皇帝父親的姊妹。

¹⁹⁷ 存亡之秋 (cún wáng zhī qiū) 國家面臨滅亡的時候。

¹⁹⁸ 風雅 (fēng yǎ) 指文藝之事。

¹⁹⁹ 王庭筠 (wáng tíng yún) (公元 1151-1202) 金人，字子端。山西人，大定年間進士，調恩州軍事判官，章宗時試館職罷歸，讀書黃華寺，因自號黃華老人，複召為應奉翰林文學。能詩書畫，尤善山水竹石。

²⁰⁰ 遼江派 (liáo jiāng pài) 王庭筠所創墨竹畫派。

²⁰¹ 風靡 (fēng mí) 風行一時，使人著迷。

²⁰² 湖州派 (hú zhōu pài) 湖州為浙江北部之一州，即今吳興縣。北宋時文同以寫墨竹著名，(公元 1019-1079)，曾任湖州太守，後世以此名其墨竹畫派。

²⁰³ 蘇東坡 (sū dōng pō) 蘇軾 (公元 1036-1101)。

²⁰⁴ 盤鬱 (pán yù) 積聚在一塊，不舒展。

²⁰⁵ 吳雲壑 (wú yún huò) 人名，即吳琚，南宋人，能詞，其活動期為 1190 左右。

²⁰⁶ 嫡 (dí) 正妻所生的兒子。

他對李成的偏見與其祖述米芾對權威的叛逆²⁰⁷是一貫的。以此類推，元好問于同時書畫家中最所服膺²⁰⁸的正是王庭筠。遺山詩集中評書論畫所再三致意的「天真」一詞——所謂「繁華落盡見天真」者，正是米芾所反覆贊嘆的董巨一派之「平淡天真²⁰⁹」的註腳²¹⁰。「天真」是董巨的特色，而相反的「多巧少真意」卻是米芾所認為李成一派的弱點。明乎此，我們便不難了解何以元遺山對李成時有微詞，何以在題巨然²¹¹松吟萬壑²¹²一軸時，會說「方外²¹³知音²¹⁴誰具眼，莫將輕比李營邱」。蓋此隻眼，正暗示著米芾的一脈²¹⁵真傳，通過金元之際以王庭筠、元好問、完顏璫等為中心的南都文士藝人集團，為十四世紀後半的文人畫開拓²¹⁶了一個新境界，為明末「南宗」畫論建立了一個源流久遠的基礎。

我們在進入正題前不辭簡略地回顧歷代所給予李成的評價，並不是想要決定誰是誰非的問題。美術史的任務之一，本來是要超越這些身後的毀譽²¹⁷，盡可能的給予古代畫家一個客觀的論定。這任務自然是很不容易的，為了褒崇獎譽並不等於真正的了解，二者往往反而是不能相容的。在畫史上，李成便是一個最特出最有興趣的例：在一方面，李成被稱為百代之師，古今第一，享有山水畫家最高的地位；在另一方面，適與他的盛名而成反比²¹⁸，則為其作品之稀少和不可靠，這矛盾的結果使李成身後的聲名基于傳聞或誤解之上者多，而基于事實或客觀分析者少。譬如說，自南北宗之說興，主南宗者自然多數把李成

嫡子（dí zǐ）只這一派系的直接傳人。

²⁰⁷ 叛逆（pàn nì）不同意某種已定的規範而有反抗的行為。

²⁰⁸ 服膺（fú yīng）膺為心胸，服膺謂心中佩服接受。

²⁰⁹ 平淡天真（píng dàn tiān zhēn）不故意做作，而是天然的，自然的流露。

²¹⁰ 註腳（zhù jiǎo）注解，附在正文下面的說明文字。

²¹¹ 巨然（jù rán）南唐畫家，董源之學生，江寧開元寺僧人，工山水，與董源並稱「董巨」。

²¹² 壑（huò）山谷深下聚水之處。

²¹³ 方外（fāng wài）世外，指僧道人物等。

²¹⁴ 知音（zhī yīn）能了解自己的親密朋友。

²¹⁵ 脈（mò）or（mài）同「脈」，血管，借謂事物的組織文理。

²¹⁶ 拓（tuò）推廣。

²¹⁷ 毀譽（huǐ yù）別人的批評，稱譽或攻擊。

²¹⁸ 反比（fǎn bǐ）算學上的一種方法，意謂因果適得其反。

歸入王維的嫡系（如董其昌），但李派的主要繼承人如郭熙王詵卻往往被放逐到北宗的世界去（如陳繼儒、沈宗騫²¹⁹），使論者窮於解釋，而學者無所適從。更奇妙的是，室町²²⁰以後的日本漢畫家²²¹，例如狩野²²²派的鉅子探幽²²³、常信²²⁴等人，卻不知何所據地說李成山水類馬遠²²⁵，故列于上等，而李派健將如許道寧翟院深輩則屈居末秩²²⁶。十九世紀初年的日本收藏家淺野梅堂²²⁷于其漱芳閣書畫記²²⁸至謂夏昶²²⁹大有李成的遺風。這種種耳食²³⁰之談，在中國著名的鑑賞家之間（例如高士奇²³¹）尚且比比皆然²³²，對海外學人固無須深責。但正因如此，我們更深感今日之治早期繪畫史者，實有澄清²³³這種種錯誤印象的責任。為了李成及與其有關的問題若得不到較合理的解決，則宋代繪畫史的上半部恐怕要留下一大片空白，無從整理；而晚唐五代至金元的演進流變之跡也要失去最主要的線索。這一個大關鍵，昔²³⁴賢知之固稔²³⁵，但未深究而已。

²¹⁹ 沈宗騫（shěn zōng qiān）清朝時浙江吳興縣人，字熙遠，號芥舟，工書畫，著有《芥舟學畫編》。

²²⁰ 室町（shì dīng）日本朝代名（Muromachi）公元 1392-1573。

²²¹ 漢畫家（hàn huà jiā）從中國畫中探求靈感的日本畫家，一般指追隨南宋畫風者。

²²² 狩野（shòu yě）日本畫派，Kano School。為十六至十九世紀時極流行的畫派。

²²³ 探幽（tàn yōu）日本畫家，全名狩野探幽，公元 1602-1674。

²²⁴ 常信（cháng xìn）日本畫家狩野常信，公元 1636-1713。

²²⁵ 馬遠（mǎ yuǎn）南宋畫家，浙江錢塘人。為光宗（1190-1194）寧宗（1195-1224）時宮廷畫院待詔，山水人物花鳥皆獨步一時。

²²⁶ 屈居末秩（qū jū mò zhì）委屈地被放在最末的位置。

²²⁷ 淺野梅堂（qiǎn yě méi táng）日本畫家，公元 1816-1880，為南畫（文人畫）畫家。

²²⁸ 漱芳閣書畫記（shù fāng gé shū huà jì）書名，日人著。

²²⁹ 夏昶（xià chǎng）公元 1388-1470，明朝畫家，字仲昭，永樂年間進士，詩文書畫皆精，畫竹石師王紱。

²³⁰ 耳食（ěr shí）隨便聽信傳聞。

²³¹ 高士奇（gāo shì qí）公元 1645-1704，清浙江錢塘人，號江村。官至禮部侍郎，善鑑賞書畫，著有《江村消夏錄》。

²³² 比比皆然（bǐ bǐ jiē rán）全都是這樣子。

²³³ 澄清（chéng qīng）去除水中雜質，使之清潔。借用謂把誤會或疑難處解釋清楚。

²³⁴ 昔（xí）從前。

²³⁵ 稔（rěn）熟識。

固稔（gù rěn）一直來都很熟識。

討論問題

1. 試論北宋初年山水畫三家鼎力的局面。
2. 李成為什麼被稱為百代之師？
3. 米芾及南都之士對李成的看法如何？
4. 從美術史的觀點來說，我們應怎樣處理李成的問題？

第五課 從幾件文物館藏品管窺伊秉綬之師承及影響

何碧琪

作者小傳

何碧琪，現為台灣大學藝術史研究所準博士候選人，曾發表《郭忠恕〈摹顧愷之蘭亭讌集圖〉觀後》（故宮文物月刊），《國立故宮博物院藏〈淳化祖帖〉研究》（故宮學術季刊），《對研究方法的思考—以懷素《自敘帖》有關研究為例》（懷素自敘帖與唐代草書學術討論文集），《淳化閣帖》傳世版本系統研究（祕閣皇風：淳化閣帖刊刻 1010 年紀念論文集），《佛利爾本《淳化閣帖》及其系統研究》（國立臺灣大學美術史研究集刊）等。

本文原刊載於《書法叢刊》公元 2002 年第三期第 52-61 頁，並於 2009 年春取得作者授權轉載於此。

伊秉綬（一七五四—一八一五年），字組似，號墨卿，晚號默庵，福建汀洲寧化人，是乾、嘉時期的重要碑學書家。他的藝術涉及面廣，刻印、賦詩、寫畫、四體兼擅，訪碑、賞鑒及收藏碑拓刻帖、鑽研字學、深究宋理學，在傳統文化範疇中有全面的造詣¹。因此，伊秉綬書法的師承及轉向，忠實地反映了乾嘉時代碑學漸興之際普遍士人重帖繼而重碑的學書歷程。本文選取了文物館藏的碑帖墨迹，以窺探²伊秉綬的書法發展及其對廣東書壇的影響。

伊秉綬的師承

伊秉綬長久以來被視為清代碑學奠基人之一，然而從伊氏早期作品觀察，伊氏的行、楷書風實建基於深厚的帖學根柢。在伊氏詩集《留春草堂詩鈔》便有不少對唐代至明代法帖的題詠，如《雜題法帖和王鐵夫十六首》，當中包括唐太宗《晉祠碑》、歐陽詢《醴泉銘》、虞世南《孔子廟堂碑》、褚遂良《雁塔聖教序》、懷仁《集王聖教》、顏真卿《爭座位帖》、蘇軾《東坡帖》、蔡京《古香齋帖》、趙孟頫《松雪帖》、董其昌《香光帖》等³，稍後又有《題宋四家法帖》⁴，顯示伊秉綬早年已對帖學有個人識見⁵外，其中在《元章帖》中曰「詣極無如顏魯公」⁶，表達了他對顏真卿的推崇備至⁷。在書法實踐上，伊氏無論在帖學或碑學的發展階段裏，其實都離不開顏書的傳統體系。

¹ 造詣（zào yì）學問藝術達到的程度。

² 窺探（kuī tàn）暗中查看。

³ 見於伊秉綬：《留春草堂詩鈔》（上）第2卷。廣州：秋水圖，1814年，頁8-10。

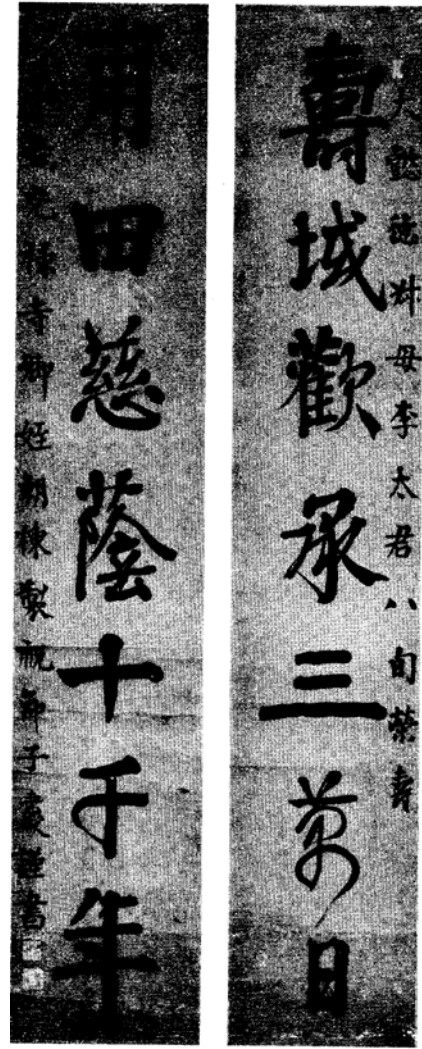
⁴ 見《留春草堂詩鈔》（下）第5卷，頁9。

⁵ 識見（shí jiàn）認識。

⁶ 同3，第2卷，頁10。

⁷ 推崇備至（tuī chóng bèi zhì）非常崇拜。

館藏《行書七言聯》（圖一）是伊氏以進士授刑部主事及其父伊朝棟（一七二八—一八〇七年）為光祿寺卿時官京期間所作。此聯無紀年，然伊朝棟因患風痺⁸之疾於乾隆五十七年（一七九二年）去職，故此聯應作於乾隆五十四年（一七八九年）伊秉綬成進士授官後至伊朝棟去職前的四年間，是時伊秉綬為三十六至三十九歲，這段時期明顯是他書法上的摸索⁹期，個人風格尚未建立，因此此聯清晰地留下了學顏的痕迹。顏書早期的特點是以隸法（而非後來的古籀、草篆之法）入楷，結體以撇為主，但筆法已甚精嚴，具褚遂良遺意，伊氏的《七言聯》便有以上特點。比較顏書的傳世碑刻拓本與伊氏對聯（圖二）會發現，「甫」、「十」及「朝」字的結體、提按和用筆根源自顏魯公早年作品館藏《多寶塔碑》，「承」字上部的橫折及捺處理，以及「光祿」二字結體雖近顏真卿晚期



圖一 伊秉綬行書軸七言聯

作品《郭氏家廟牌》及館藏《麻姑仙壇記》，但仍未融合顏氏晚年佳作《麻姑仙壇記》以篆籀¹⁰外包之法

入行楷的圓渾

風格。

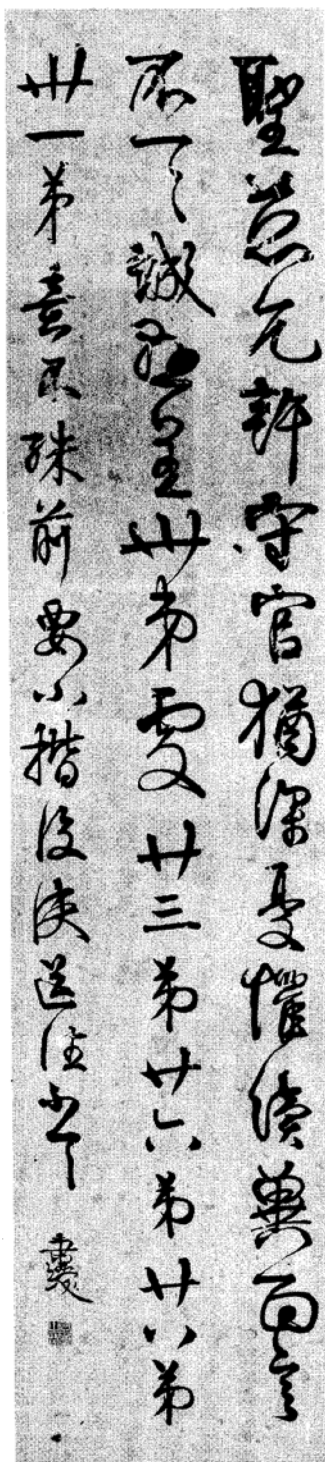
圖二（右）顏真卿與伊秉綬書跡比較
 “承”《麻姑仙壇記》
 “甫”“十”“朝”《多寶塔》
 “光祿”《郭氏家廟碑》（忠義堂刻本）



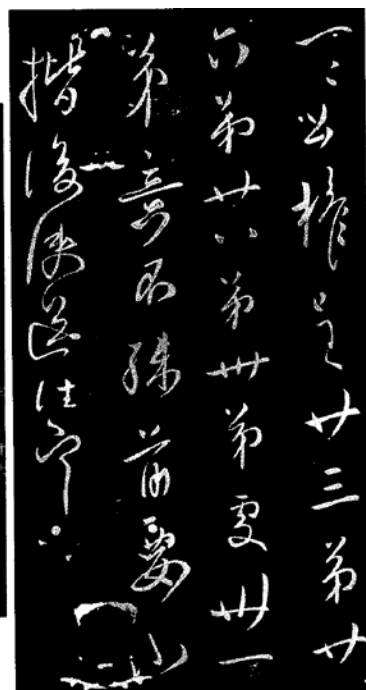
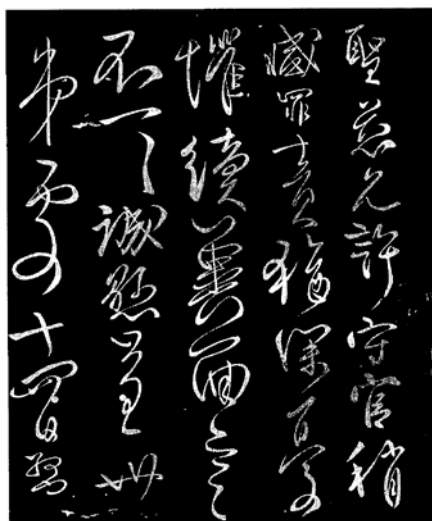
⁸ 風痺（fēng bì）一種疾病的名字。

⁹ 摸索（mō suǒ）尋找(方法,經驗等)。

¹⁰ 籀（zhòu）古代的一種字體。



然而，從館藏伊秉綬無紀年《行書軸》（圖三）所見，他的書風已逐漸蛻變¹¹為以圓遒¹²取勢、具草篆意味的典型顏書風格。此軸是伊氏節臨柳公權《聖慈帖》及《伏審帖》的行草墨迹，在顏書的系統裏，柳公權是受顏書影響最多而又能自成一家的成功例子，柳氏書法以瘦勁見長，後世稱為「顏筋柳骨」。將此軸與館藏清拓《肅府本淳化閣帖》卷四的《聖慈帖》及《伏審帖》二帖（圖四）比較，伊氏主要以中鋒行筆，字體較《閣帖》平正，用筆自然，遒勁圓熟。他只臨寫部分，刻意率性地揮毫以擺脫臨書的規限¹³，展現出伊汀州步入成熟期的行草書法。



圖三 伊秉綬行書軸（左）及《伏審帖》（中）部分（清帖《肅府本淳化閣帖》）

圖四 柳公權《聖慈帖》（右）

¹¹ 蛻變（tuì biàn）改變。

¹² 遒（qiú）強健，有力。

¹³ 規限（guī xiàn）限制。

伊秉綬的行草書主要建基於帖學，透過研習顏書及顏書系統下的書迹，結合其師劉墉（一七一九—一八〇四年）的凝重用筆和重墨，往後再掌握漢代碑刻的結體間架，伊氏四十五歲至晚年逐漸發展出氣魄¹⁴宏大的大字隸書風格。伊氏四十五歲授惠州知府離京後，明顯地由碑帖並重轉移專攻學碑。作為金石書家，伊氏對字學及篆隸書體演變，早在他開始研習隸書以前已有深入研究。乾隆四十七年（一七八二年），從伊秉綬廿九歲時作的

《濟寧紀游留別楊文柱》可知當時他已熟諳¹⁵《隸釋》及《隸續》¹⁶外，他亦留心碑刻，詩中記他「曳屐觀石刻」，所見名碑包括《魯峻碑》、《北海相景君碑》、《石鼓文》等，另外文獻記載伊氏乾隆四十七年（一七八二年）以前曾習《西嶽華山廟碑》，其著作《留春草堂詩鈔》（上）第一卷《玉虛洞》有「溜雨滴石罅」¹⁷，「山澤乃通氣」¹⁸，「山澤乃通氣」為此碑（圖五）其中四字。館藏的《西嶽華山廟碑》順德本後更有嘉慶二十年



圖五 《西嶽華山廟碑》順德本（部分）

¹⁴ 氣魄（qì pò）氣勢。

¹⁵ 熟諳（shú ān）熟悉。

¹⁶ 《詩鈔》中詩文可證伊秉綬對刻石及《隸釋》等的認識，該詩云「曳屐觀石刻，突兀炫古光，矗立學舍側，輪囷埋厥趺，洞達穿其額，東碑忠惠父，《魯峻》博且碩，北海相景君，逸名頌勞績。於西表固榮，面墻委門闕，緬維洪鄱陽，《隸續》補《隸釋》，距今幾百載，其字愈剝蝕，周鼓夙摹白，嵩闕疇置驛……」同3，第一卷，頁二。

¹⁷ 罅（xià）縫。

¹⁸ 同3，第一卷，頁一。

(一八一五年)五月伊秉綬觀於江寧(今南京)的題記¹⁹，惜是年九月伊氏便卒²⁰於揚州，否則他的隸書應該能創出另一番面貌。

關於伊秉綬的隸書發展，三十一歲至四十五歲期間(乾隆四十九年至嘉慶三年)，一七八四—一七九八年)是他的小隸書探索與確立期。在現傳書迹中發現伊氏四十五歲以前作品大部分是以小隸書寫的硯銘²¹及題跋²²。這時他仍受着康、雍以來固有書風影響，所學的都是《乙瑛》、《禮器》、《孔宙》、《尹宙》等屬於「官書」系統—即出自名臣文士手筆，風格較規整的或近《曹全》風格秀美的碑刻。在他有紀年的書迹中，《節臨張



圖六 伊秉綬《節臨〈張遷碑〉》



圖七 《張遷碑》(部分)

遷碑》(一七八八年)(圖

六)是他書於三十五歲而學自非官書碑刻的惟一所品。

此臨本結體略見生硬板滯²³，

但值得注意的是若將此本與

館藏《張遷碑》拓本(圖七)

比較會發現，他的用筆、章

法和神氣都頗近原碑，與伊

氏風格成熟後視臨書為創作

¹⁹ 伊秉綬題記為「是歲五月伊秉綬觀」，鈐有「伊秉綬印」(白文方印)。下有吳修(一七六四—一八二七年)題字「又五年庚辰(一八二〇年)七月海鹽吳修觀於江寧，姬博(姚鼐)(一七三一—一八一五年)、淵如(孫星衍)(一七五三—一八一八年)、墨卿(伊秉綬)三先生皆化去，書此默然。」故伊氏之「是歲」為嘉慶二十年(一八一五年)，即伊氏之卒年。見《順德本原拓及題跋圖版》，載於林業強編：《漢延熹西嶽華山廟碑順德本》。香港：香港中文大學文物館，一九九九，頁四八。

²⁰ 卒(zú)死。

²¹ 硯銘(yàn míng)在硯台上寫的文字。

²² 跋(bá)一般寫在文章後面的短文。

²³ 板滯(bǎn zhì)呆滯。

的作風迥然²⁴不同。伊秉綬四十歲至四十五歲期間小隸已告成熟，而步入了發展大隸的轉變期，這時他的用筆以裹鋒為主，結體方整，隱含了《張遷碑》的特徵。

在伊秉綬四十六歲至辭世前的十六年間，大抵²⁵可分為尚古隸及以繆篆融合大字隸書這兩個發展階段。伊秉綬在五十四歲時大抵確立了大隸風格。伊秉綬留心大隸，可能



圖八 伊秉綬隸書七言聯（1805）

是關注到乾、嘉書壇仍尚帖學以致忽略對大字的開拓，梁同書《頻羅庵論書》評當世書家多善小字而不能大字「本朝書家姜（宸英）、何（焯）、汪（士鋐）、陳（奕禧）各有至佳處²⁶，大率多宜於小字而不宜于大字。」²⁷伊氏能以大隸馳世²⁸，相信亦與此有莫大關係。伊氏先後出任惠州及揚州知府，經常被邀撰寫碑銘、墓誌等，為他鑽研榜書創造了有利的客觀環境。觀察伊氏有紀年的臨書作品，並以他選取學習的碑刻與其本身隸書風格相比較，伊氏是有意識地學習蠶頭雁尾²⁹、風格瑰麗³⁰的隸書構成以前的樸拙古隸風格，建

立他那去除一切筆畫起伏變化的隸書面貌。他所選

取的石刻，幾



圖九 伊秉綬隸書七言聯《衡方碑》及《西狹頌》比較“之”“君”“有”《衡方碑》“子”《西狹頌》

乎無一不是出於胥吏書佐等下層知識分子之手、橫

平豎直無波勢的私書銘刻或摩崖刻石、或是結體稍呈長方一類雄偉古樸的漢隸。這類碑刻中以《衡方碑》、館

²⁴ 迥然 (jiǒng rán) 完全。

²⁵ 大抵 (dà dǐ) 大概。

²⁶ 至佳處 (zhì jiā chù) 好的地方。

²⁷ 梁同書：《頻羅庵論書》，載於《清人書學論著》。臺北：世界書局，一九六六年，頁一六。

²⁸ 馳世 (chí shì) 聞名於世。

²⁹ 蠶頭燕尾 (cán tóu yàn wěi) 像蠶一樣的頭，像燕子一樣的尾巴。用來形容書法的風格。

³⁰ 瑰麗 (guī lì) 華麗。

藏的《西狹頌》及早前述及的《張遷碑》為伊秉綬所臨習最多。館藏伊氏五十二歲時作的《隸書七言聯》（一八〇五年）（圖八）的「之」、「君」、「有」字等結體源自《衡方碑》（圖九）；「子」字等筆意則取自《西狹頌》，但伊氏的字畫強調衡平豎直，明顯經規整化處理。由於仍處探索階段，這段時期他的作品仍或多或少透露着他與一些漢碑的淵源³¹，但同時，成熟期以篆書用筆及結字融會於隸書的傾向已漸露端倪³²。

篆隸一脈相承，《裴岑紀功碑》等被喻為「隸中之篆」³³的碑刻反映了兩者過渡期的特質。以篆入隸除了是時代風尚外³⁴，清前中期金農（一六八七—一七六四年）早已發現以篆入隸最能駕馭³⁵大字³⁶。至於選取繆篆，伊汀州的忘年交³⁷桂馥（一七三六—一八〇五年）曾提出：「《說文》所無之字見於繆篆者，不可枚舉³⁸。繆篆與隸相通，各為一體，原不可以《說文》律之。」³⁹。可知繆篆與隸書關係密切。伊氏早年已建立繆篆基礎，他曾為桂馥編選《繆篆分韻》，於嘉慶元年（一七九六年）將補遺五篇以篆、楷手書上板⁴⁰。另外清代初期布白安排在書法藝術上漸受重視，如康熙書家笪重光（一六二三—一六九二年）提出「精美出於揮毫⁴¹，巧妙在於布白，體度之變化由此而分。」⁴²同時兼擅

³¹ 淵源（yuān yuán）比喻事情的本源。

³² 端倪（duān ní）頭緒。

³³ 康有為：《分變第二》，載於《歷代書法論文選》。上海：上海書畫出版社，一九七九年，頁七八〇。

³⁴ 以篆入隸在雍、乾時代已被提倡，蔣驥（活躍於一七一三—一七二七年）謂：「篆法森嚴，隸書奇宕，運用篆法參合隸書，可謂端莊雜流麗矣。」蔣驥《續書法論》，載於《中國書畫全書》。上海：上海書畫出版社，一九九四年，第八冊，頁八四八。

³⁵ 駕馭（jià yù）使服從自己的意志而行動。

³⁶ 金農自稱「余近得《國山》及《天發神讖》兩碑，字法奇正，截取豪端，作擘窠大字。」兩碑均是融合篆隸之法的碑刻。金農書跋轉引自林木《明清文人書新潮》。上海：上海人民美術出版社，一九九一年，頁二三〇。

³⁷ 忘年交（wàng nián jiāo）年歲差別大，行輩不同而交情深厚的朋友。

³⁸ 不可枚舉（bú kě méi jǔ）很多。

³⁹ 轉引自康有為：《分變第五》，載於《歷代書法論文選》。上海：上海書畫出版社，一九七九年，頁七八〇。

⁴⁰ 桂馥：《繆篆分韻自序》。載於《繆篆分韻》。上海：上海書店，頁八。

⁴¹ 揮毫（huī háo）指用毛筆寫字或畫畫。

⁴² 同 39，頁五六一。

篆刻的伊秉綬，布白方面的構思⁴³自然訴之篆刻藝術。雖然清初書家已留意書法與篆刻的關係，然而真正實踐於書法上，伊秉綬雖不算是第一人，但肯定是乾、嘉之際最成功的例子之一。這種審美觀開拓了書法上空間性發展的可能性，審美觀念的改變亦為帖學轉向碑學創造了發展優勢。

伊秉綬對隸書藝術開拓的成就是肯定的。伊秉綬對隸書的了解，並不限於以上提及的特定碑刻風格類型，從文獻或臨本等資料得知，伊秉綬曾接觸及臨習之篆隸碑刻、銘文至少共二八種，他留意嶺南的隸書風格⁴⁴，又轉益多師，既觀察學習碑刻，又巧妙地與顏書系統結合。伊秉綬成熟期的隸書風格往往強調橫平豎直，具篆意而法度嚴謹，他的書迹每每只剩餘原碑帖拓本的點點痕迹，這是帖學、金石學、字學、漢隸遺意及個性表現上取得平衡的成果。晚年的伊秉綬一方面是剔除⁴⁵了顏體中的館閣意味⁴⁶，卻同時靈活運用了「烏方光」的特色寫成正直而點畫平滑光潔的隸書⁴⁷，實現了中國書法擅於表現書家心畫的特質。從社會文化角度觀察，隸書發展至清代已非單純是宋以降圖象學上的復古表徵，透過伊氏的實踐，乾嘉之際隸書已更普及地成為書家們藝術表現的立足點⁴⁸。伊氏讚譽東坡「公是天人不受羈」⁴⁹，以及其對張瑞圖（一五七六一一六四一年）、王鐸（一五九二—一六五二年）「極高古」⁵⁰的高度評價，相信也是自身對書法藝術追求的理想境界。

⁴³ 構思（gòu sī）做文章或製作藝術品時運用心思。

⁴⁴ 馮敏昌（1747—1807年）曾與伊秉綬同觀陳恭尹（1631—1700年）《隸書詩》，該本有「墨卿觀」題識。

水墨紙本立軸，縱126cm，橫54cm，香港藝術館虛白齋藏。

⁴⁵ 剔除（tì chú）除去。

⁴⁶ 顏書於清初被視為臺閣之書，如馮班曰：「顏魯公書磊落崑崙，自是臺閣中物。」同39，頁554。

⁴⁷ 周祥林《清代早期隸書審美風格的分野》，《中國書法》一九九六年第六期（總55期），頁45。

⁴⁸ 立足點（lì zú diǎn）基礎。

⁴⁹ 伊秉綬《題東坡帖》，同3，第2卷，頁10。

⁵⁰ 伊秉綬行書《跋張瑞圖、王鐸書》載於《默齋集錦》（上）。上海：商務印書館，1934年，頁43（自訂頁碼）。

伊秉綬對廣東書壇的影響

伊秉綬嘉慶四年至七年(一七九九- 一八〇二年)出守廣東惠州，去官後於嘉慶十六年(一八一一年)及十八年(一八一三年)曾多次游粵，留下不少隸書題碣⁵¹及墨迹，如《思無邪齋銘》(一八〇一年)、《葉廷勛墓表》(一八一一年)、贈梁章鉅《隸書詩》(一八一三年)及《雲泉山館記》(一八一三年)等⁵²，他的隸風(尤其早期風格)對廣東書壇造成深遠影響。

誠如梁同書所言，清初至中期書家大多不善於寫大字，伊秉綬大隸墨迹流傳於廣東甚廣，在楹聯⁵³，匾額逐漸流行的清代中後期，伊氏隸書獨特的字畫結體、章法布白自然吸引了成為廣東書家的注意。楹聯與匾額無論文本或字體都講求排列工整，尤其是楹聯更必須是以一種書體書寫兩條長度一致的條幅，上、下聯文本的內容亦須合乎修辭等文法要求，這兩種創作上有很大預先⁵⁴設計成分的表現形式，在清代逐漸找到發展空間，乾、嘉以後更推至高峰。楹聯、匾額跟篆隸比較投緣⁵⁵的原因，除了是篆隸「大書深刻，端莊得體」⁵⁶，令楹聯的空間布置較可觀外，楹聯與匾額的欣賞是在一個平面和時空上進行的，是靜態的觀照模式，因此以講求間架及空間安排、具金石味的篆、隸書寫，更迎合乾、嘉之際嗜⁵⁷古文人的玩賞品味。作為應酬⁵⁸的書法作品，清初的信札、筆記、興之所至而成

⁵¹ 碣(jié)石碑。

⁵² 《思無邪齋銘》為香港大學馮平山圖書館藏；《葉廷勛墓表》及《雲泉山館記》載於《書譜》1983年第二期(總51期)，頁26及58；《隸書詩》載於《默齋集錦》(上)，頁8(自訂頁碼)。

⁵³ 楹聯(yíng lián)對聯。楹聯當初大都是書就後鐫刻在建築物上的一種裝飾，直至明代晚期上，楹聯或春帖又多數刻製在木板或竹片上而成為一種庭院裝飾，而書寫於紙或絹的以供室內懸挂的對聯，則是明末清初才開始流行起來。(劉一聞：《從楹聯藝術看清代書法—兼述上海博物館藏清代楹聯》，《上海博物館集刊》第8期，頁493。)

⁵⁴ 預先(yù xiān)提前。

⁵⁵ 投緣(tóu yuán)互相合適。

⁵⁶ 錢冰：《書學》，同39，頁626。

⁵⁷ 嗜(shì)喜歡。

⁵⁸ 應酬(yìng chóu)交際往來。

的自娛⁵⁹作品再不足以滿足索書者的要求。楹聯等具公開性以紙或絹書寫的作品在明末清初開始登堂入室⁶⁰，往往懸掛在受書者住宅前廳牆壁的中央位置或書齋的當眼處⁶¹，受書者及其家人、訪客在日常生活經常接觸它們，這些隸書書迹不時採用了古字或典故，除了顯示書家及受書者在文字及金石學的學問，能解個中文意或碑文、風格來源亦為觀賞者帶來挑戰⁶²及愉悅，亦起着教化⁶³作用。

館藏的劉華東（一七七三—一八三六年）、彭泰來（一七九〇—一八六六年）及明炳麟⁶⁴（十八至十九世紀中）都不約而同⁶⁵地以伊秉綬的隸風配合楹聯及匾額作為表現形式。劉華東能文善書，因富商盧維慶事件被革去舉人，館藏《隸書七言聯》（圖一〇）題款下「臣本布衣」朱⁶⁶文方印顯示此



圖一〇 劉華東隸書七言聯

聯為劉氏被罷免後所作。據馬國權先生所言，他曾見

過的劉華東隸書聯或堂幅，用筆結體酷似伊秉綬，絲毫沒有怪異⁶⁷之迹⁶⁸，然而此《七言

⁵⁹ 自娛（zì yú）自己娛樂消遣。

⁶⁰ 登堂入室（dēng táng rù shì）循序漸進。

⁶¹ 當眼處（dāng yǎn chù）明顯的地方。

⁶² 挑戰（tiǎo zhàn）鼓動對方跟自己競爭。

⁶³ 教化（jiào huà）教育感化。

⁶⁴ 劉華東，字子旭，號三山，廣東番禺人，嘉慶六年（1801年）舉人。著作散佚。彭泰來，字子大，號春州，高要人，見《文徵考》。明炳麟，字迪簡，號靈樞，廣東南海人，清道光丙申（1836年）貢生。見《嶺南畫徵略續錄》，參自本館編：《廣東書畫錄》。香港：香港中文大學文物館，1981年，頁122-123及140。

⁶⁵ 不約而同（bù yuē ér tóng）沒有事先商量而彼此見解或行動一致。

⁶⁶ 朱（zhū）紅色。

⁶⁷ 乖異（guāi yì）奇怪。



圖一一 彭泰來隸書橫匾

聯》風格稍具霸氣，這或許是劉氏被逼絕意⁶⁹仕途後縱橫⁷⁰才氣未獲青睞⁷¹的情感折射，「藏劍不借時人觀」一句更抒發了不屑⁷²為世人所欣賞的傲氣。彭泰來曾幕於伊秉綬摯友曾煥（一七五九—一八三一年）幕府⁷³，其隸書能得伊氏雄渾磅礴之勢，館藏「有不為齋」《隸書橫扁》（圖一一）用筆藏鋒，渴筆處滲出清人鍾愛金石味，「為」字下以四圓點處理顯明了其隸書師承自伊汀州。明炳麟筆力挺勁，館藏《隸書九言聯》（圖一二）的結體根源自伊秉綬無疑，例如上聯的「艸」、「僊」及下聯的「古」及「作」字（圖一三）與汀州的結字用筆同出一轍，然而章法布局欠汀州之妙，這是其不足處。

伊秉綬的影響延至現代，黃苗子（一九一三年—）⁷⁴之隸書便是脫胎⁷⁵自伊秉綬，黃氏曾臨習《默齋集錦》，館藏《〈廣東新語（藝語）〉題籤》（一九六三年）及《〈靜娛室題畫詩〉題記》（一九六三）（圖十四）均出自黃氏手筆，與載於《默齋集錦》（上）伊氏《王元章〈梅花圖〉題記》（一八一—）（圖十五）的章法結字一脈相承，深具伊氏小隸

⁶⁸ 馬國權：《明清廣東書勢》，載於《明清廣東法書》。香港：廣東省博物館、廣州美術館、香港中文大學文物館，1981年，頁17。

⁶⁹ 絕意（jué yì）停止。

⁷⁰ 縱橫（zòng héng）奔放自如。

⁷¹ 青睞（qīng lài）重視。

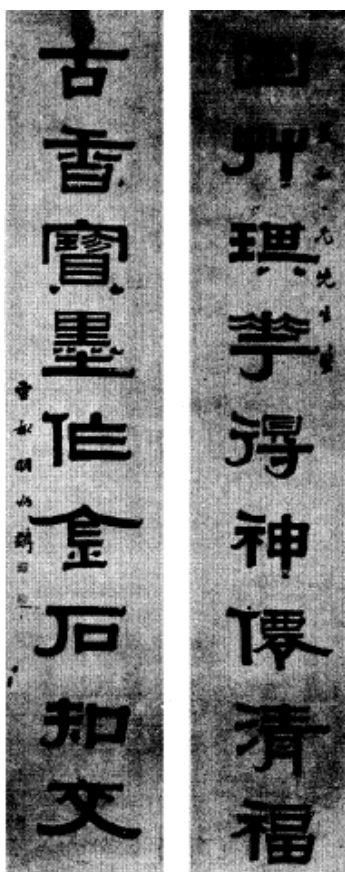
⁷² 不屑（bú xiè）認為不值得。

⁷³ 尚小明：《學人游幕與清代學術》。北京：社會科學文獻出版社，1999年，頁281。

⁷⁴ 黃苗子，原名祖耀，小名貓仔，改名苗子，廣東中山人。室名望湖樓。畫家，又擅書法及美術評論。陳玉堂編：《中國近現代人物名號大辭典》。杭州：浙江古籍出版社，1993年，頁803。

⁷⁵ 脫胎（tuō tāi）指一事物由另一事物孕育變化而產生。

遺意。可見，伊秉綬的書法除了反映乾嘉之際普遍士字的學書模式、轉向、審美觀時代性外，他的隸書同時蘊含⁷⁶着古拙雄渾的永恆⁷⁷的美。



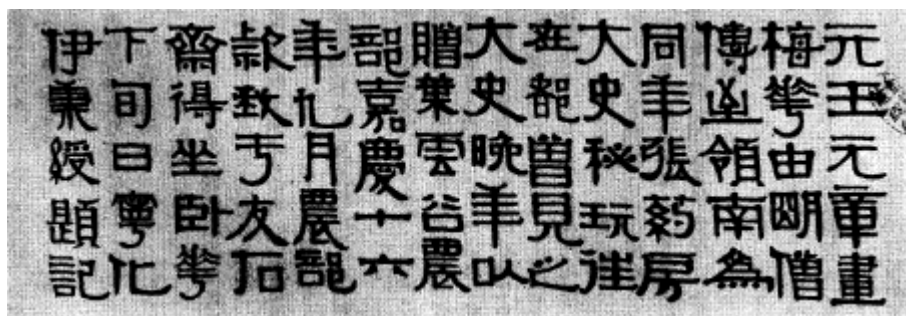
圖一二 明炳麟隸書九言聯



圖一三 明炳麟與伊秉綬隸書比較
左：明炳麟
右：伊秉綬



圖一四 黃苗子隸書題籤及扉頁題記



圖一五 伊秉綬隸書《王元章梅花圖題記》

⁷⁶ 蘊含 (yùn hán) 包含。

⁷⁷ 永恆 (yǒng héng) 永遠不變。

參考書目

1. 《伊秉綬專輯》，載於《書譜》一九八三年第二期（總五一期），頁 12-52。
2. 上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編：《歷代書法論文選》。上海：上海書畫出版社，1979。
3. 中國古代書畫鑒定組編：《中國古代書畫圖目。十四》。北京：文物出版社，1996。
4. 中國美術全集編輯委員會編：《中國美術全集》（書法篆刻編—商周至秦漢書法）。北京：人民美術出版社，1987。
5. 中國書店編：《漢刻名碑。衡方碑》。北京：中國書店，2001。
6. 伊秉綬：《留春草堂詩鈔》（上、下）。廣州，秋水園，1814。
7. 伊秉綬：《默珪集錦》（上、下）。上海：商務印書館，1934。
8. 朱關田主編：《中國書法全集》第 25、26 卷（隋唐五代。顏真卿一、二）。北京：榮寶齋，1993。
9. 何碧琪：《清代隸書與伊秉綬》。香港：香港中文大學研究碩士論文，2001。
10. 李志綱編：《中國古代碑帖拓本》。香港：香港中文大學文物館，2001。
11. 李淑卿：《伊秉綬書法之研究》。臺北：文化大學頁研究碩士論文，一九八四。
12. 周祥林：《清代早期隸書審美風格的分野》，《中國書法》1996 年第六期（總 55 期），43-47。
13. 尚小明：《學人游幕與清代學術》。北京：社會科學文獻出版社，1999。
14. 林木：《明清文人畫新潮》。上海：上海人民美術出版社，1991。
15. 林業強編：《漢延熹西岳華山廟碑順德本》。香港：香港中文大學文物館，1999。

16. 俞劍華編：《中國美術家人名辭典》（修訂本）。上海：上海人民美術出版社，1981。
17. 香港中文大學文物館編：《明清廣東法書》。香港：廣東省美術館、廣州市美術館、香港中文大學文物館，1981。
18. 香港中文大學文物館編：《廣東書畫錄》。香港：香港中文大學文物館，1981。
19. 桂馥編：《繆篆分韻》。上海，上海書店，1996。
20. 梁同書：《頻羅庵論書》，載於《清人書學論著》。臺北：世界書局，1966。
21. 陳玉堂編：《中國近現代人物名號大辭典》。杭州：浙江古籍出版社，1993。
22. 劉一聞：《從楹聯藝術看清代書法—兼述上海博物館藏清代楹聯》，《上海博物館集刊》第8期，2000年12月，492-505。
23. 蔣驥：《續書法論》，載於《中國書畫全書》。上海：上海書畫出版社，1992，第8冊，頁848-849。

第六課 伊闕佛龕之碑和潛溪寺、賓陽洞

張若愚

作者小傳

張若愚，其名取「大智若愚」意。1963 年大學畢業，先後做過戲劇編劇，佛教藝術考古，最終擔任編輯。

本文原刊載於《文物》1980 年第一期第 19-24 頁。

长期以来，在龙门石窟的研究工作中，几乎都肯定地把位于西山北端第一所大窟——潜溪寺（亦名斋祓堂）开窟造像的年代定为唐贞观十五年（公元641年）。其中，日本关野贞博士是持此说最早的一位¹，而水野清一、长广敏雄与塚本善隆在他们的《龙门石窟的研究》一书中，再次引证并对这种观点作了进一步的肯定：「关野贞博士依据伊阙佛龕碑，由于把它（指潜溪寺）当作魏王泰的造像，就断定是贞观十五年营造²的，我认为这是最稳妥³的解释。在伊阙佛龕碑中有更详细地记载。」这种观点，对我国龙门石窟的研究工作颇有影响。在一些著作中，就以伊阙佛龕碑之碑作依据，把潜溪寺开窟造像的年代或定为贞观十五年⁴，或贞观年间，或「唐初」、「初唐」⁵。后来，王去非同志在《参观三处石窟笔记》一文中对此表示疑议：「唐代初期贞观前后的造像，还保持着北朝末年的余风⁶，我们常见的唐代风格实自显庆以后开始的，而纯熟⁷的唐式又完成仪凤与武则天之间。这是一个新的认识，它和最近西安出土的唐代陶俑的发展情况是大体一致的。由于这种认识，使我们怀疑药方洞（原定为北齐或隋）的年代可能晚到唐朝初年，潜溪寺（原定为贞观）的年代可能是高宗早期的⁸。」

显然，潜溪寺开窟造像的年代是否是贞观十五年，问题的焦点⁹就在伊阙佛龕之碑中的有关的「详细的记载」。

¹ 见《支那文化史迹》。

² 营造（yíng zào）建造。

³ 稳妥（wěn tuǒ）可靠。

⁴ 龙门保管所：《龙门石窟》，1960年文物出版社。

⁵ 金维诺：《龙门石窟序》，1961年文物出版社。温廷宽：《我国北部的几处石窟艺术》，《文物参考资料》1955年第1期。

⁶ 余风（yú fēng）留下来的风格。

⁷ 纯熟（chún shú）成熟。

⁸ 《文物参考资料》1955年第10期。

⁹ 焦点（jiāo diǎn）事情或道理引人注意的集中点。

伊阙佛龕之碑，位于宾阳中洞和宾阳南洞之间，是唐太宗第四子魏王李泰为其死去的母亲文德皇后长孙氏开窟造像的一篇发愿¹⁰文。因碑中有「伊阙佛龕之碑」六字篆书，故名¹¹。据《集古录》、《金石萃编》、《金石文字记》等记载，碑文镌刻的时间是在唐贞观十五年，中书舍人岑文本撰文，起居郎褚遂良书丹¹²，所以，又名褚遂良碑。这是一篇用骈文¹³体裁撰写的发愿文，文笔遂密¹⁴华丽，对仗工谨¹⁵。全文计约一千八百余字，内容大致可分四节：第一节宣扬佛法；第二节歌颂文德皇后的「盛德¹⁶」；第三节叙述了当年开窟造像的情况，美化了魏王李泰；第四节是颂。碑文用楷书书写，字体清秀娟好¹⁷、瘦劲¹⁸有力。现将有关石窟开凿情况的一节录出。

「王乃馨心儿而弘喜舍，开藏而散龟贝。楚般竭其思，宋墨骋其奇。疏绝壁于玉绳之表，而灵龕星列；雕□石于金波之外，而尊荣月举。或仍旧而增严，或维新而极妙，白毫流照，掩莲花之质；紺发扬晖，分檀林之侣。是故近瞻宝相，俨若金身；远鉴神光，湛如流水。嗟镂玉之为劣，鄙刻檀之未工。杲杲焉踰日轮之丽长汉，峨峨焉迈金山之映巨壑。耆阁在目，那竭可想。宝花降祥，蔽五云之色；天乐振响，夺万籁之音……」

在伊阙佛龕之碑中，这一节文字是判定李泰开窟造像的唯一根据，尽管文字简约而又多事渲染¹⁹，但尚可说明下面几个问题：

¹⁰ 发愿 (fā yuàn) 表明心愿或愿望。

¹¹ 故名 (gù míng) 所以起名。

¹² 书丹 (shū dān) 书写碑上的文字。

¹³ 骈文 (pián wén) 用骈体形式写的文章 骈体：词句整齐对偶，重视声韵的和谐和词藻的华丽。

¹⁴ 遂密 (suí mì) 周密。

¹⁵ 工谨 (gōng jǐn) 工整。

¹⁶ 盛德 (shèng dé) 高尚的品行。

¹⁷ 娟好 (juān hǎo) 秀气漂亮。

¹⁸ 瘦劲 (shòu jìn) 有力量。

¹⁹ 渲染 (xuàn rǎn) 夸大。

- 一、所谓「疏绝壁于玉绳（星）之表，而灵龕星列；雕□石于金波（月）之外，而尊荣月举」。除描绘工程险峻之外，还可说明李泰不仅雕造了大型的佛像，还在大像周围开凿了一批拱云托月般的小佛龕。
- 二、碑文中的「或仍旧而增严，或维新而极妙」指出开凿工程中的两种情况：一是开创新窟；一是对旧有洞窟和造像加以修葺²⁰、装饰，使之更加庄严雄伟。
- 三、「耆阁在目，那竭可想。宝花降样，蔽五云之色；天乐振响，夺万籁之音。」是对洞中主题造像之外的装饰雕刻的形象描写。概言之²¹，窟顶雕有莲花宝盖，周围饰以伎乐天人，窟壁上雕刻着诸如耆阁（鹞鸟）和那竭（龙）为代表的神王像²²。
- 四、碑文中极言工程险峻浩大，技艺精湛²³美妙，是冠于²⁴一时的历史巨构。

如果说这些理解错误不大的话，我们则可按图索骥²⁵，将文字记载与潜溪寺的现状加以印证。

首先，潜溪寺洞高 9.2 米，宽 9.5 米，进深 6.8 米，主佛高达 7.38 米。这里主佛可称「尊容月举」，然而周围绝无「灵龕星列」——潜溪寺洞内没有一个小龕。

其次，如果认为潜溪寺是李泰开凿，显然应是「或维新而极妙」的那所新创洞窟。可是，在潜溪寺的周围却找不到能供「或仍旧而增严」的另一所旧有洞窟。依此南行，十

²⁰ 修葺（xiū qì）修理。

²¹ 概言之（gài yán zhī）总的来说。

²² 耆阁（qí gē）古梵语。出自《妙法莲华经》。法云《翻译名义集》：“耆阁名鹞。”

那竭：古梵语。诸书无那竭，有那伽。竭，伽音同，那竭当与那伽通。《翻译名义集》那伽谓龙。元应《一切经音义》：“那伽，此译云龙，或云象也。”

²³ 精湛（jīng zhàn）精深。

²⁴ 冠于（guàn yú）居第一位的。

²⁵ 按图索骥（àn tú suǒ jì）按照线索寻找。

数米外虽有陈博龕及其毗邻²⁶的几个小龕，却都是空龕，比潜溪寺的规模小得多，制作也极粗糙。且不说这些小龕已无年代可考，仅就其规模和艺术而言，它们绝对不能与潜溪寺相匹配²⁷，也不能被认作是李泰修葺的旧有洞窟。

第三，潜溪寺窟顶有大莲花一朵，系刻工粗糙的浅线刻。姑且把它认作是「蔽五云之色」的「宝花」吧，但是那些能使「天乐振响」的伎乐天²⁸却是绝对没有的，全窟四壁上下更无「那竭」、「耆阁」的踪迹可觅。

最后再看艺术风格。潜溪寺主佛阿弥陀身体各部比例均称，面颐饱满腴润²⁹，胸部高高隆起。神情睿智³⁰，富有浓厚的感情色彩，是一个性格化了的艺术典型。两侧菩萨——尤其是南壁的大势至菩萨，形象优美，而且雕刻极有质感。洞口的圆雕天王体魄雄壮孔武³¹，连同脚下的夜叉也十分生动传神。整个造像采用唐代流行的圆刀刻法。就总体而言，潜溪寺造像在龙门的唐代石刻中是臻³²于成熟的作品，就是在整个龙门石窟中，也是不可多得的佼佼者³³。它绝不类唐初贞观年间的作品，而和奉先寺的造像显得十分接近。

奉先寺开凿在咸亨、上元年间，主佛卢舍那是唐代石刻艺术高度发展的典型代表。它除具备一般端庄³⁴威严的佛相外，作者似乎更着力于佛的慈祥智慧、内在美的创造。这些出类拔萃³⁵的古代艺术大师们，以极大的艺术魄力赋予卢舍那以女性形象，微微翘起的两只小嘴角，笑意微露而慈祥外溢³⁶，一弯新月似的细眉下面，那双智慧深藏的眼睛闪烁

²⁶ 毗邻 (pí lín) 靠近。

²⁷ 匹配 (pǐ pèi) 比得上。

²⁸ 伎乐天 (jì lè tiān) 唱歌跳舞的人。

²⁹ 腴润 (yú rùn) 丰润。

³⁰ 睿智 (ruì zhì) 聪明。

³¹ 孔武 (kǒng wǔ) 力气大。

³² 臻 (zhēn) 达到。

³³ 佼佼者 (jiǎo jiǎo zhě) 胜过一般的。

³⁴ 端庄 (duān zhuāng) 端正庄严。

³⁵ 出类拔萃 (chū lèi bá cuì) 超过一般的。

³⁶ 溢 (yì) 表现。

着洞察一切的光芒，又稍向下俯视，这样就使它的目光恰恰和礼佛者仰视时形成感情的交流。它的庄严令人畏而可敬³⁷，它的美丽令人恭而不亵³⁸。对于衣饰的雕刻，作者仅用寥寥几笔朴素而又洗炼的线条略作勾勒，达到了突出主题——佛像头部的艺术效果。潜溪寺主佛阿弥陀则是以一位中年妇人的形象出现，神情睿智安详，敦厚³⁹成熟，个性鲜明。在衣褶的处理上，采取了同卢舍那大体相似的简洁明快的手法。在艺术典型的创造上，卢舍那和阿弥陀确实有着异曲同工⁴⁰之妙。

在宾阳南洞的北壁和后壁上，有纪年确切的贞观二十二年思顺坊的造像（图1），还有贞观十五年豫章公主、岑文本等人的造像。这些造像面相方圆，神情呆滞，衣着厚重，给人以古朴笨拙⁴¹之感。如果把潜溪寺认为是贞观十五年的造像，拿来与上述几个贞观年间的小龕相比较，虽然造像的大小不同，造像主的社会地位有异，但同时代甚至同年同时的艺术作品，它们表现出来的风格差别如此之大，这是不可思议的。

还有，关野贞和水野清一等人，或者是国内持同样观点的著述，尽管他们肯定地认为伊阙佛龕之碑就是潜溪寺的造像题记，却未能说明李泰为什么在潜溪寺造了像而要到相距几十米外的宾阳洞前去镌刻造像记，而且碑文中只字不提它的造像在潜溪寺。按照一般作法，造像记是应该同造像放在一起的。截止⁴²目前，在龙门石窟中还未曾发现过这类甲处造像乙处题记的现象。

³⁷ 畏而可敬（wèi ér kě jìng）又害怕又尊敬。

³⁸ 亵（xiè）不尊敬。

³⁹ 敦厚（dūn hòu）老实。

⁴⁰ 异曲同工（yì qǔ tóng gōng）相似。

⁴¹ 笨拙（bèn zhuó）不灵巧。

⁴² 截止（jié zhǐ）到。

伊阙佛龕之碑原来镌刻的是北魏时期开凿宾阳洞的造像题记，现存文字是唐时李泰抹去后重新刻出的⁴³。难道李泰只是为了省工省事才把潜溪寺的造像记刻在这里吗？答案是否定的。

宗教是统治阶级在夺取政权和巩固政权中利用的一种思想工具，他们本人并非一定就有虔诚的信仰。《新唐书》记载文德皇后「疾稍亟，太子欲请大赦，泛度道人，祓塞灾会。后曰：‘死生有命，非人力所支。若修福可延，吾不为恶；使善无效，我尚何求？且赦令，国大事，佛、老异方教耳，皆上所不为，岂宜以吾乱天下法！’」文德皇后对佛教的态度在这里表现得十分明确，李泰却在伊阙佛龕之碑中说他母亲生前「宿植远因，早成妙果」，又煞有介事⁴⁴地为她开凿造像，其目的无非是捞一个「纯孝」的美名，作为政治角逐⁴⁵中的一项资本。李泰本来就是一个野心的政客，虽然「恩遇极于崇重，爵位逾于宠章」，唐太宗对他「礼数有逾⁴⁶于（太子）承乾者」，但他并不满足，对于象征着未来最高统治地位的「皇嗣」时时觊觎⁴⁷，「潜有代宗之望」。他和承乾在朝野各树⁴⁸朋党，明争暗斗。贞观十五年前后，这种斗争愈演愈烈。在这样的政治背景下前来龙门开窟造像的李泰，是会不会在潜溪寺开窟而另外到宾阳洞题记的，也不会通篇题记中不指出造像的处所⁴⁹的。

把潜溪寺开凿年代定为贞观十五年，在伊阙佛龕之碑中是找不到「详细的记载」作根据的。那么，伊阙佛龕之碑中的记载指的又是哪所洞窟呢？

⁴³王去非：《参观三处石窟笔记》，《文物参考资料》1956年第10期。

⁴⁴煞有介事（shà yǒu jiè shì）好像有这么一回事。

⁴⁵角逐（jiǎo zhú）竞争。

⁴⁶逾（yú）超过。

⁴⁷觊觎（jì yú）希望得到。

⁴⁸树（shù）结交。

⁴⁹处所（chù suǒ）地方。

这个问题，欧阳修在《集古录》中已经有过论述：「……唐起居郎褚遂良书《三龕记》，字画尤奇伟，在河南龙门山。山夹伊水，东西可爱，壁间凿石为像，后魏及唐所造，惟此三龕像最大，乃魏王泰为长孙皇后造也。」三龕即今宾阳三洞，《三龕记》就是伊阙佛龕之碑。这段文字很清楚，伊阙佛龕之碑记载的内容，指的就是宾阳三洞。顾炎武《金石文字记》说得更明白：「龙门山镌石为佛像，无虑万千。石窟最大者，今名宾阳洞，像尤高大……贞观十五年魏王泰为长孙皇后造。」顾炎武是否到过龙门，无从稽考⁵⁰。欧阳修早年出仕洛阳，并多次登临龙门，有咏龙门诗数十首传世。欧阳修是距唐贞观十五年仅三百五十余年的北宋人，他的这种说法是否可资依据呢？

在回答这个问题之前，有必要回顾一下宾阳洞的兴废过程。《魏书·释老志》载：「景明初，世宗诏大长秋卿白整，准代京灵岩寺石窟，与洛南伊阙山，为高祖、文昭皇后营石窟二所。初建之始，窟顶去地三百一十尺。至正始二年中始出斩山二十三丈⁵¹。至大长秋卿王质，谓斩山太高，费工难就，奏求下遗就平，去地一百尺，南北一百四十尺。永平中，中尹刘藤为世宗复造石窟一，凡为三所。从景明元年至正光四年六月已前，用功八十万二千三百六十六。」这里说的三所洞窟，就是宾阳三洞⁵²。饶⁵³有趣味的是「从景明元年到正光四年六月已前，用功八十万二千三百六十六」中的「已前」二字。既有「已前」，当然还应该「已后」。以后怎么样呢？作者引而不发⁵⁴，笔锋陡⁵⁵转。检阅《魏书》可知，王质「入为大长秋卿，未几而死」，中尹刘藤接替大长秋卿，继续营造宾阳三洞。不久，刘藤又于正光四年三月死去，三个月后，宾阳三洞宣告收场。刘藤生前曾联合

⁵⁰ 稽考（jī kǎo）考证。

⁵¹ 二十三丈应为二十三尺。

⁵² 刘汝醴：《关于龙门三窟》。《文物》1959年第12期。

⁵³ 饶（ráo）很。

⁵⁴ 引而不发（yǐn ér bù fā）射箭时拉开弓却不把箭放出去。比喻善于引导或控制。

⁵⁵ 陡（dǒu）突然。

元叉发动宫廷政变，幽禁⁵⁶了临朝擅权的胡太后。胡太后对刘藤可谓恨之入骨⁵⁷，两年后再次反政，特意将刘藤剖棺戮尸⁵⁸。显而易见，刘藤的死，是宾阳洞工程宣告收场的直接原因。这时，北魏的政权也已经陷入风雨飘摇的穷途末路⁵⁹。这年四月，蠕蠕国主阿那瓌劫掠边境，绑架了北魏重臣元孚。接踵而来⁶⁰的「六镇叛乱」此起彼伏，各地农民起义风起云涌。十一年后高欢入洛，北魏分裂成东西魏，遂告灭亡。动荡的政局，是北魏王朝搁置宾阳洞的必然原因。就现在宾阳洞的情况看，抛开「初建开始」的六年，从王质「奏求下移」到刘藤之死的十八年间，北魏王朝仅完成宾阳中洞和伊阙佛龕之碑，南北二洞均未完成而中途辍工。所谓「已前」的内在含义就在这里。

现在回过头来，再把宾阳三洞的造像情况和伊阙佛龕之碑记载的内容一一对照⁶¹，检验一下欧阳修关于宾阳三洞「乃魏王泰为长孙皇后造也」的立论是否可靠。

佛教自东汉初年传入我国以来，在南北朝短短的一百多年间，得到了高度的发展和广泛的传播，伴随而起的开窟造像活动也迅速风靡⁶²全国。作为我国政治、经济和文化中心的黄河流域，造像活动尤其风盛。龙门石窟就是在这特定的历史环境中开创并迅速进入第一次造像热潮的。宏观艺美的古阳洞、宾阳洞、莲花洞、石窟寺等就是这一时期具有代表性的洞窟。但是，由于政权的频繁⁶³更迭，连年的兵燹⁶⁴战乱，也造成一些洞窟工程中辍⁶⁵，如北魏的宾阳南北二洞、唐字洞、赵客师洞等。北魏王朝灭亡后经过了一百多年的

⁵⁶ 幽禁 (yōu jìn) 囚禁。

⁵⁷ 恨之入骨 (hèn zhī rù gǔ) 痛恨到了极点。

⁵⁸ 戮 (lù) 杀。

⁵⁹ 穷途末路 (qióng tú mò lù) 终点。

⁶⁰ 接踵而来 (jiē zhǒng ér lái) 紧接着。

⁶¹ 对照 (duì zhào) 比较。

⁶² 风靡 (fēng mí) 流行。

⁶³ 频繁 (pín fán) 不断。

⁶⁴ 燹 (xiǎn) 野火。

⁶⁵ 辍 (chuò) 停止。

沉寂，到了唐初，龙门石窟的造像活动才又渐渐复苏⁶⁶，到了盛唐，规模更大的另一次造像热潮席卷龙门东西两山。这次热潮的开始阶段，就是从上次热潮中辍的洞窟开始的。魏王李泰为其母造像，就属于这种情况。

前面已经阐述⁶⁷，伊阙佛龕之碑中「若仍旧而增严，或维新而极妙」的记载，是与潜溪寺周围情况不相吻合⁶⁸的。从洞窟的造像题记中证实，即便是唐字洞、赵客师洞和其它北朝时期中辍的洞窟，也没有这种可能。只有宾阳洞区才是符合这种「或仍旧」「或维新」的唯一地方。宾阳中洞经历了从北魏正光四年到唐贞观十五年间漫长的一百一十八年，亟待修葺；北魏时期同时开凿的宾阳南北二洞虽未完工，但已粗具轮廓。如果把宾阳中洞作为「或仍旧而增严」的旧有洞窟，把宾阳南北二洞作为「或维新而极妙」的新镌造像的洞窟，无论地望或实际情况，都是符合伊阙佛龕之碑中的记载的。这样解释，对于只是把开窟造像作为攫取⁶⁹政治资本的李泰，也是符合他的心理的。同时，对北魏王室所建的宾阳三洞进行修葺和完成未竟的工程，李泰的身份地位也是相称的。

如果是这样，那么，在「维新」的洞窟中有无伊阙佛龕之碑中所描绘的「疏绝壁于玉绳之表，而灵龕星列；雕石于金波之外，而尊荣月举」呢？且看宾阳南洞。

宾阳南洞宽 8.30 米，进深 9.07 米，高约 9 米，主佛高约 8 米多，虽不如「玉绳」和「金波」那么高远，但在龙门石窟中也算得上大型洞窟了，主佛阿弥陀与「尊容月举」相比也当之无愧⁷⁰了。那么，与「尊容」并存的「灵龕」又在那里「星列」呢？在宾阳南洞四壁上，大小有一百五十多个佛龕星罗棋布⁷¹。其中隋大业年间的二十多个，唐贞观十五年的六个，贞观十五年以后的七十多个，无纪年的六十多个。贞观十五年的六个佛

⁶⁶ 复苏 (fù sū) 开始。

⁶⁷ 阐述 (chǎn shù) 说明。

⁶⁸ 吻合 (wěn hé) 相同。

⁶⁹ 攫取 (jué qǔ) 获得。

⁷⁰ 当之无愧 (dāng zhī wú kuì) 相称。

⁷¹ 星罗棋布 (xīng luó qí bù) 多而密集。

龕的造像主分別為「魏王監陸身故」、「豫章公主」、「岑文本」、「岑嗣宗」、「妙光」、「大并妻郁久間」。造像時間分別從貞觀十五年一月至十一月，正是魏王李泰造像的同時。從造像主人看，與李泰也不無關係，其中岑文本正是伊闕佛龕碑的撰稿人。這決非偶合⁷²。碑文中「疏絕壁于玉繩之表，而靈龕星列」正是指的這批小龕，它們是李泰開鑿經營賓陽南洞的一個組成部分。如果作廣義理解，貞觀十五年之前的那些小龕，都應屬於碑文中藝術誇張描寫的範疇⁷³。——把賓陽南洞看作李泰鑄造，這算是從碑文中找出的第二個根據。

第三，賓陽南洞和中洞的窟頂雕刻着同樣的蓮花寶蓋，蓮花四周同樣有兩個捧果品的供養天人和六個手持不同樂器的伎樂天人，天衣當空，典雅飄逸。這和伊闕佛龕之碑中「寶花降祥，蔽五雲之色；天樂振响，奪萬籟⁷⁴之音」的形象描寫恰相印證⁷⁵。至於「耆闍在目，那竭可想」的描繪，又和賓陽南洞、賓陽中洞兩洞洞口兩側下方以靈鷲和龍為代表的十神王浮雕像吻合。十神王造像在龍門石窟中除賓陽三洞以外，是較鮮見⁷⁶的。這樣對照，更能說明伊闕佛龕之碑所指的是賓陽洞，而決不會是潛溪寺。

最後，再來談談賓陽南洞的藝術風格。

賓陽南洞本尊為唐代造像中流行的主佛阿彌陀，面相飽滿，頤⁷⁷方，臉型稍長，嘴唇厚大，項⁷⁸有橫紋，胸部開始隆起（圖2）。兩側菩薩形体豐腴，造型古拙。窟門兩側力士威猛嚴厲，咄咄逼人⁷⁹。全部造像的形象遠不如潛溪寺成熟圓潤，在一定的程度上還保留着北朝造像的遺風。從造像的雕刻手法看，賓陽南洞不像潛溪寺採用單一的唐代流行

⁷² 偶合（ǒu hé）巧合。

⁷³ 範疇（fàn chóu）範圍。

⁷⁴ 萬籟（wàn lài）各種聲音。

⁷⁵ 印證（yìn zhèng）證明。

⁷⁶ 鮮見（xiǎn jiàn）很少看見。

⁷⁷ 頤（yí）頰。

⁷⁸ 項（xiàng）脖子。

⁷⁹ 咄咄逼人（duō duō bī rén）形容氣勢洶湧，盛氣凌人。

的圆刀刻法，而是同时运用北魏的平直刀法和唐代的圆浑刀法。宾阳南洞所体现出来的艺术风格，上承北魏时期的刚健⁸⁰雄伟，下启盛唐时期的生动活泼，是两种风格辗转⁸¹过渡中的形式。把宾阳南洞的主题造像和这里贞观二十二年思顺坊造像龕、贞观十五年豫章公主和岑文本等人的造像龕比较，它们的风格是趋于一致的。所以，从艺术风格上讲，把宾阳南洞认作是贞观十五年开凿经营，也是比较恰切的。

把宾阳南洞定为魏王李泰开窟造像，已经从伊阙佛龕之碑的记载得到了证实。所以，欧阳修在《集古录》中的那段论断基本上是正确的，只是他在简短的立论中，尚缺乏对「维新」的宾阳南洞和「仍旧」的宾阳中洞分别开来作进一步的阐发，却笼而统之⁸²地把宾阳三洞当作「魏王泰为长孙皇后造也」罢了。

关于宾阳北洞的营造年代，还是一个尚待进一步考证的问题。这里只能就一些现象作一点肤浅的分析。

宾阳北洞的结构布局和宾阳南洞大体一致，略有不同。两洞都以阿弥陀为主佛、二弟子、二胁侍菩萨。宾阳北洞主佛面相方圆，胸部明显隆起，线条较南洞流畅柔和，系圆刀刻法。佛座呈方形，比南洞佛座多三个托坛力士，其形象又与奉先寺卢舍那佛座上的托坛力士相象。在南洞力士的位置上，北洞雕刻的是二天王的浅线雕，其形体风格又和敬善寺的天王浮雕近似。五尊大像的背光，以及窟顶莲花宝盖和伎乐天人均非浮雕而系绘画（抑或当时工程未竟，绘画为后人所加）。洞中小龕若干，均无造像题记和纪年。从总的风格看，宾阳北洞的造像年代似乎应该比南洞要晚，但也不会比敬善寺更晚。

⁸⁰ 刚健 (gāng jiàn) (性格、姿态、风格等)坚强有力。

⁸¹ 辗转 (zhǎn zhuǎn) 变化。

⁸² 笼而统之 (lóng ér tǒng zhī) 缺乏具体分析，不明确，含混。

综上所述，结论是：伊阙佛龕之碑正是位于碑体两侧的宾阳南洞和宾阳中洞的造像题记，因此，宾阳南洞的开凿年代应当是唐贞观十五年；潜溪寺的开凿年代应从贞观年间顺延推迟到奉先寺的开凿前后。